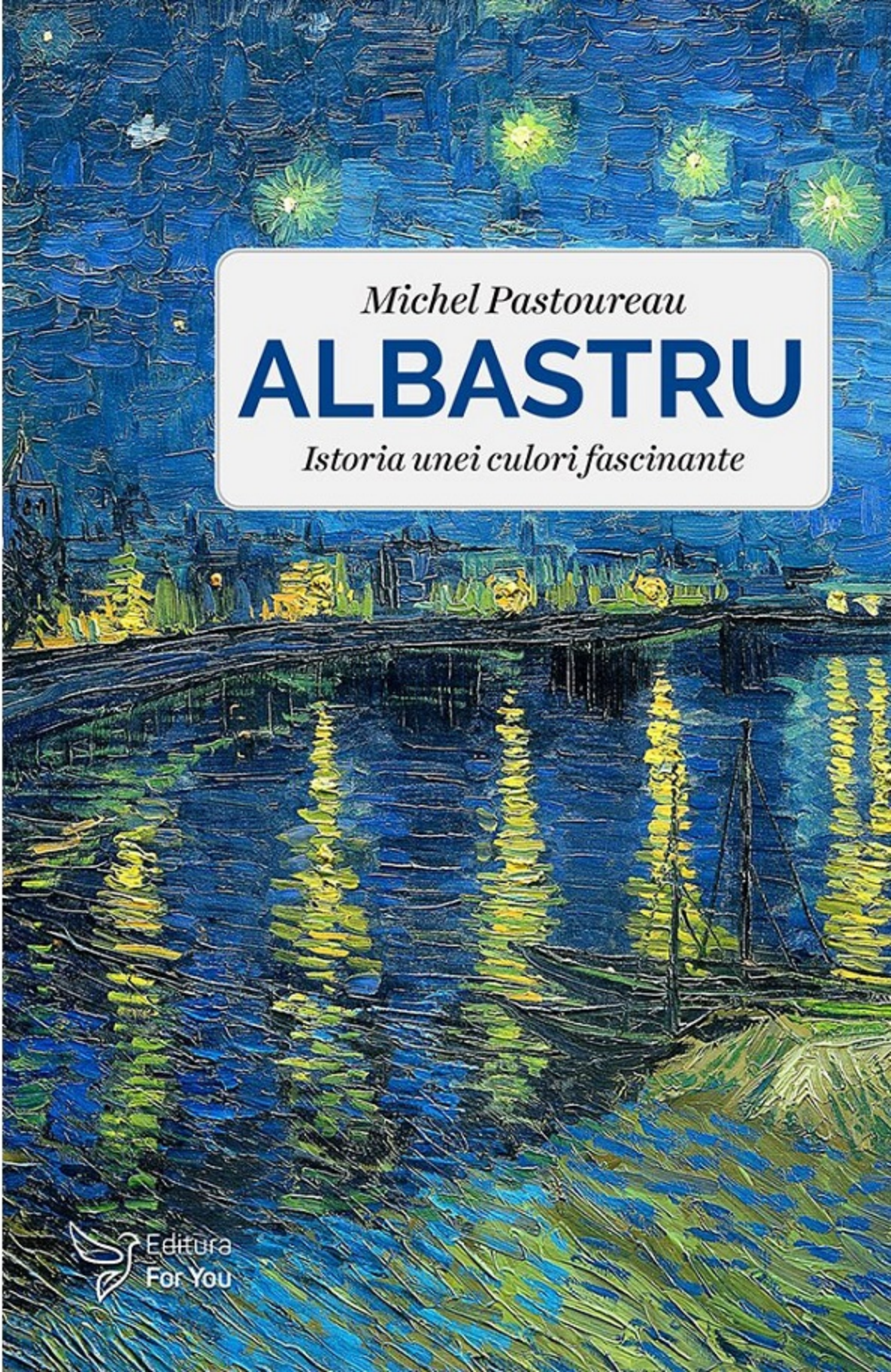
Michel Pastoureau
ALBASTRU
Istoria unei culori fascinante
Editura
For You

Născut la Paris în 1947, **Michel PASTOUREAU** şi-a făcut studiile la Sorbona la École des chartes, susţinând în 1972 o teză asupra *Bestiarului heraldic medieval* (*Le Bestiaire héraldique médiéval*). La început conservator la Cabinetul de medalii de la Biblioteca naţională, este ales în 1982 director de studii la École pratique des hautes études (secţia a IV-a), unde ocupă catedra de istorie a simbolicii medievale. Totodată, este director de studii asociat la Écoles des hautes études en sciences sociales, consacrându-se istoriei simbolice a societăţilor europene. Asumându-şi diverse funcţii academice şi asociative, Michel Pastoureau este în ultimii ani profesor invitat la mai multe universităţi europene, în special din Lausanne şi Geneva.

Primele lucrări ale lui Michel Pastoureau se înscriu în prelungirea tezei sale şi au ca obiect de studiu stemele, sigiliile şi imaginile, contribuind la scoaterea heraldicii din impasul în care se afla în mediile universitare pentru a face din ea o ştiinţă istorică în sensul deplin al cuvântului. Începând cu anii '80 se dedică mai ales istoriei culorilor, domeniu în care totul abia urmează a fi construit, inclusiv în ceea ce priveşte istoria picturii, devenind cel mai important specialist pe plan internaţional. Paralel cu diversele sale tărâmuri de anchete şi cercetări, Michel Pastoureau nu încetează să lucreze asupra unei istorii a animalelor, a bestiarului şi a zoologiei, cu predilecţie din Evul Mediu, consacrându-le cea mai importantă parte din cercetările sale.

Autor a circa patruzeci de lucrări, printre cele mai recente numărându-se:

L'Échiquier de Charlemagne. Un jeu pour ne pas jouer (Paris, Adam Biro, 1990);

L'Étoffe du Diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés (Paris, Seuil, 1991; tradusă în optsprezece limbi);

Traité d'héraldique (Paris, Picard, ediţia a doua, 1993);

Figures de l'héraldique (Paris, Gallimard, 1996);

Jésus chez le teinturier. Couleurs et teintures dans l'Occident médiéval (Paris, Le Léopard d'or, 1998);

Les Emblèmes de la France (Paris, Bonneton, 1998);

Bleu. Histoire d'une couleur (Paris, Seuil, 2000);

Figures romanes (Paris, Seuil, 2001, în colaborare cu Franck Horvat);

Les Animaux célèbres (Paris, Bonneton, 2001);

Uniformes (Paris, Seuil, 2002, în colaborare cu James Startt);

Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental (Paris, Seuil, 2004; trad. în română: *O istorie simbolică a Evului Mediu occidental*, Cartier, 2004).

Scanned with CamScanner

7.01
P42

Michel PASTOUREAU

Albastru

Istoria unei culori

413499
S

Traducere din franceză de Em. GALAICU-PĂUN

Scanned with CamScanner

Introducere

CULOAREA ŞI ISTORICUL

Culoarea nu este atât un fenomen natural, cât un construct cultural complex, rebel la orice generalizare, dacă nu chiar la orice analiză. Ea pune numeroase probleme, una mai dificilă decât alta. Iată de ce, neîndoielnic, rare lucrări serioase îi sunt consacrate; şi mai rari sunt cei care-şi proiectează, cu prudenţa şi pertinenţa necesare, studierea acesteia într-o perspectivă istorică. Din contra, numeroşi autori preferă să jongleze cu spaţiul şi timpul, în căutarea unor pretinse adevăruri universale sau arhetipale ale culorii. Or, pentru un istoric acestea nu există. Culoarea este în primul rând un fapt de societate. Nu există adevăruri transculturale ale culorii, cum ar vrea să lase să se creadă anumite lucrări ce se sprijină pe o cunoaştere neurobiologică prost digerată sau – şi mai rău! – versate într-o psihologie ezoterizantă de duzină. Din nefericire, asemenea cărţi încarcă, într-o manieră nefastă, bibliografia subiectului în cauză.

Istoricii se fac mai mult sau mai puţin responsabili de această situaţie, dat fiind că au vorbit arareori despre culoare. În tot cazul, tăcerea lor se explică din raţiuni diferite, ele însele documente ale istoriei. Acestea se datorează, în esenţă, dificultăţilor legate de conceperea culorii drept un obiect istoric de sine stătător. Dificultăţile în cauză sunt de trei feluri.

Primele sunt de ordin documentar: vedem culorile pe care trecutul ni le-a transmis aşa cum le-a făcut patina timpului şi

Scanned with CamScanner

nu în starea lor originară; în plus, le contemplăm în condiţii de iluminare ce nu au adeseori nicio legătură cu cele pe care le-au cunoscut societăţile ce ne-au precedat; în sfârşit, vreme de decenii şi decenii, ne-am obişnuit să cercetăm imaginile şi obiectele trecutului prin intermediul fotografiilor în alb şi negru şi, în ciuda răspândirii fotografiei color, modul nostru de gândire şi de reflexie pare să fi rămas, la rându-i, mai mult sau mai puţin în alb şi negru.

Celelalte dificultăţi sunt de ordin metodologic: de îndată ce vine vorba despre culoare, în faţa istoricului apar o groază de probleme, toate odată: de natură fizică, chimică, materială, tehnică, dar şi iconografice, ideologice, emblematice, simbolice. Cum să clasezi aceste probleme? În ce ordine să pui întrebările cuvenite? Cum să stabileşti grilele de analiză care ar permite studierea imaginilor şi obiectelor colorate? Niciun cercetător, nicio echipă, nicio metodă nu au ştiut încă să rezolve aceste dificultăţi, fiecare tinzând să selecţioneze, dintre datele şi fenomenele multiforme ale culorii, pe cele ce-i convin în raport cu demonstraţia pe care-o urmăreşte şi, invers, să lase deoparte toate celelalte ce-i pun probleme. Iată, fără doar şi poate, o metodă proastă de cercetare. Cu atât mai mult cu cât, în cazul anumitor perioade istorice, este mare tentaţia de a aplica obiectelor sau imaginilor informaţii pe care ni le aduc textele scrise, în timp ce metoda cea bună – cel puţin într-o primă fază a analizei – ar fi să se procedeze întocmai preistoricilor (care nu dispuneau de niciun text, dar care trebuiau să analizeze picturile parietale): a extrage din înseşi aceste imagini şi obiecte sensul lor, logicile ascunse, sistemele existente, studiind, de exemplu, frecvenţa şi raritatea acestora, aşezarea şi repartizarea lor, raporturile dintre sus şi jos, stânga şi dreapta, prim-plan şi fundal, centru şi margine. Scurt pe doi, o analiză structurală internă cu care ar

Scanned with CamScanner

trebui să înceapă orice studiere a imaginii sau a obiectului în ceea ce priveşte culorile sale (ceea ce nu vrea să însemne că cercetarea trebuie să se oprească aici).

În sfârşit, cea de-a treia categorie de dificultăţi este de ordin epistemologic: este imposibil să proiectăm definiţiile, concepţiile şi clasamentele noastre actuale ale culorii luate ca atare asupra imaginilor, monumentelor şi obiectelor produse de secolele trecute. Nu sunt cele ale societăţilor de odinioară (şi nu vor fi, probabil, cele ale societăţilor de mâine...). Pericolul anacronismului îl pândeşte pe istoric – iar istoricul de artă este, se pare, mai expus decât oricare altul –, la fiecare colţ al documentului. Dar atunci când este vorba de culoare, de definiţiile şi clasificările sale, acest pericol pare şi mai mare. Să amintim bunăoară că, vreme de secole, negrul şi albul erau considerate culori în sensul deplin al cuvântului; că spectrul şi ordinea spectrală a culorilor sunt necunoscute înainte de secolul al XVII-lea; că procesul de articulare între culorile primare şi culorile complementare demarează cu încetul în decursul aceluiaşi secol şi nu se impune cu adevărat decât în secolul al XIX-lea; că opoziţia dintre culorile calde şi culorile reci este pur convenţională şi funcţionează în mod diferit în funcţie de epocă (în Evul Mediu, bunăoară, albastrul este considerat o culoare caldă) şi de societate. Spectrul, cercul cromatic, noţiunea de culoare primară, legea contrastului simultan, deosebirea dintre conuri şi bastonaşe pe retină nu sunt adevăruri veşnice, ci doar etape în istoria dinamică a cunoaşterii. Să nu le mânuim în mod nechibzuit.

În lucrările mele precedente, am insistat în mai multe rânduri asupra acestor probleme epistemologice, metodologice şi documentare, astfel încât nu are rost să insist aici pe larg[1]. Chiar dacă în mod necesar evocă unele dintr-acestea, cartea

Scanned with CamScanner

de faţă nu le este consacrată în întregime. Cu atât mai mult nu este consacrată doar contribuţiei imaginilor sau operelor de artă la istoria culorilor, istorie care, în mai multe privinţe, urmează a fi edificată. Din contra, ea îşi propune să se sprijine pe documente de orice natură pentru a proiecta istoria culorilor sub toate aspectele sale şi a arăta cum aceasta nu poate fi redusă doar la domeniul artistic. Istoria picturii este ceva, istoria culorilor cu totul altceva, mult mai vast. Pe nedrept, majoritatea lucrărilor consacrate problemelor istorice ale culorii s-au limitat la domeniul pictural sau artistic, uneori la cel ştiinţific[2]. Adevăratele mize sunt însă în altă parte.

Sunt în altă parte dat fiind că orice istorie a culorilor nu poate fi decât o istorie socială. Într-adevăr, pentru istoric – ca şi pentru sociolog sau antropolog – culoarea se defineşte în primul rând ca un fapt de societate. Anume societatea este cea care „face" culoarea, o defineşte şi îi conferă sens, îi construieşte codurile şi valorile, îi organizează practicile şi-i stabileşte mizele. În nici un caz artistul sau savantul; şi mai puţin, aparatul biologic al fiinţei umane sau spectacolul naturii. Problemele culorii sunt odată şi pentru totdeauna probleme sociale, deoarece fiinţa umană nu trăieşte singură, ci în societate. Dacă nu admitem acest lucru, riscăm să cădem într-un neurobiologism reducţionist sau într-un scientism periculos, iar orice efort de a edifica o istorie a culorilor va fi zadarnic.

Pentru a întreprinde un atare demers, munca istoricului este dublă. Pe de o parte, trebuie să încerce a contura ceea ce ar fi putut fi universul culorilor pentru diverse societăţi ce ne-au precedat, ţinând cont de toate componentele acestui univers: lexicul şi faptele de denumire, chimia pigmenţilor şi tehnicile de zugrăvire, sistemele vestimentare şi codurile ce le susţineau, locul culorii în viaţa cotidiană şi în cultura materială, regle-

Scanned with CamScanner

mentările venind din partea autorităţilor, moralizările clericilor, speculaţiile oamenilor de ştiinţă, creaţiile oamenilor de artă. Astfel încât terenurile de cercetare şi de reflecţie nu întârzie a pune probleme multiforme. Pe de altă parte, în diacronie, limitându-se la o cultură dată, istoricul trebuie să-i cerceteze practicile, codurile şi sistemele, precum şi mutaţiile, dispariţiile, inovaţiile sau fuziunile ce afectează toate aspectele culorii observabile din punct de vedere istoric. Ceea ce, contrar a ceea ce se poate crede, constituie probabil o sarcină şi mai dificilă.

În acest dublu demers, toate documentele urmează a fi cercetate: culoarea este prin esenţă un teren transdocumentar şi transdisciplinar. Doar că unele terenuri se dovedesc a fi mai fructuoase decât altele. Bunăoară, cel al lexicului: aici ca şi aiurea, istoria cuvintelor aduce cunoaşterii noastre a trecutului numeroase informaţii pertinente; în domeniul culorii, ea subliniază în ce măsură, în orice societate, funcţia primară a acesteia este de a clasa, a marca, a proclama, a asocia sau a opune. Mai cu seamă în domeniul vopselelor, al stofei şi al veşmântului. Probabil că anume aici se întrepătrund, în strâns, problemele chimice, tehnice, materiale şi profesionale cu problemele sociale, ideologice, emblematice şi simbolice. Pentru medievist, de exemplu, mai mult decât vitraliul, fresca sau panoul, mai mult decât miniatura în sine (dar, bineînţeles, în strânsă legătură cu aceste documente diverse), anume vopselele, stofa şi veşmântul sunt cele ce aduc cel mai solid material documentar, dar şi cel mai vast şi mai pertinent.

Cartea de faţă nu se limitează la Evul Mediu, departe de aceasta. Dar nici nu pretinde a constitui o adevărată istorie a culorilor în societăţile occidentale; doar să jaloneze câteva etape. În acest scop, ia în calitate de fir călăuzitor istoria culo-

B.C.U. "M. EMINESCU" IAŞI

Scanned with CamScanner

rii albastre, din neolitic până în secolul al XX-lea. Într-adevăr, istoria culorii albastre pune o adevărată problemă istorică: pentru popoarele din Antichitate, albastrul contează prea puţin; pentru romani, este chiar dezagreabil şi devalorizant: este culoarea barbarilor. Or, astăzi albastrul este de departe culoarea preferată a tuturor europenilor, mult în faţa verdelui sau a roşului. Aşadar, de-a lungul secolelor, a avut loc o răsturnare completă a valorilor. Cartea insistă asupra acestei inversări. Ea arată mai întâi dezinteresul pentru culoarea albastră în societăţile din Antichitate şi din Evul Mediu timpuriu; apoi urmăreşte în toate domeniile ascensiunea treptată şi valorizarea considerabilă a tonurilor albastre începând cu secolul al XII-lea, în special în cazul vestimentaţiei şi al vieţii cotidiene. Ea insistă asupra mizelor sociale, morale, artistice şi religioase legate de această culoare până în perioada romantică. În sfârşit, ea pune în valoare triumful culorii albastre în epoca contemporană, schiţează un bilanţ al întrebuinţărilor acesteia şi al semnificaţiilor sale şi se întreabă asupra viitorului ei.

Cu toate acestea, o culoare nu „vine" niciodată de una singură. Ea nu capătă sens, nu „funcţionează" pe deplin decât în cazul în care este asociată sau opusă unei sau unor alte culori. A vorbi despre albastru înseamnă în mod necesar a vorbi despre alte culori. Acestea nu sunt absente din paginile ce urmează, din contra: nu doar verdele şi negrul, cărora albastrul le-a fost vreme îndelungată asimilat; nici albul şi galbenul, cu care adeseori a făcut pereche; dar şi/mai cu seamă roşul, contrariul său, complicele şi rivalul său de-a lungul secolelor în toate practicile occidentale ale culorii.

Scanned with CamScanner

1. O CULOARE DISCRETĂ

De la origini până în secolul al XII-lea

Practicile sociale, artistice și religioase ale culorii albastre nu coboară în noaptea timpului. Nici măcar până în paleoliticul superior, atunci când oamenii, încă nomazi, dar trăind de mult în societate, au realizat primele lor picturi parietale. Nu există loc pentru albastru în acele picturi. Roșu, negru, cafeniu, ocru de toate nuanțele – da, nu și albastru, nici verde, doar puțin alb. Lucrurile se prezintă aproape la fel câteva milenii mai târziu, în neolitic, atunci când își fac apariția primele tehnici de vopsire: omul, devenit sedentar, zugrăvește în roșu și galben cu mult înainte de a zugrăvi în albastru. Această culoare, altminteri prezentă pe larg în natură odată cu apariția Pământului, este una pe care ființa umană a reprodus-o, a fabricat-o și a stăpânit-o cu greu și destul de târziu.

Ceea ce explică, probabil, de ce în Occident albastrul a rămas vreme atât de îndelungată o culoare de planul doi, care nu juca de fapt niciun rol, nici în viața socială, nici în practicile religioase, nici în creația artistică. Raportată la roșu, alb și negru – cele trei culori „fundamentale" ale societăților vechi –, dimensiunea sa simbolică este foarte redusă pentru a semnifica sau a transmite idei, a suscita emoții sau impresii puternice, a organiza coduri și sisteme, a ajuta la clasare, asociere, comparare, ierarhizare – această funcție clasificatoare

Scanned with CamScanner

este prima dintre funcţiile culorii în orice societate –, respectiv, pentru a comunica cu lumea cealaltă.

Locul discret al albastrului în activităţile umane şi dificultatea pe care o simt diferite limbi vechi pentru a numi această culoare i-au făcut pe mai mulţi savanţi din secolul al XIX-lea să se întrebe dacă bărbaţii şi femeile din Antichitate vedeau albastrul, sau cel puţin dacă-l vedeau aşa cum îl percepem noi. Astăzi aceste întrebări şi-au pierdut actualitatea. Dar rolul social şi simbolic neînsemnat jucat de albastru în societăţile europene timp de mai multe milenii, din neolitic până în plin Ev Mediu, rămâne un fapt istoric de netăgăduit, asupra căruia trebuie să medităm.

ALBUL ŞI CELE DOUĂ CULORI OPUSE

Culoarea a întreţinut mereu anumite raporturi privilegiate cu materia textilă. Graţie acestui fapt, stofele şi vestimentaţia constituie pentru istoric terenul documentar cel mai bogat şi mai variat în încercarea de a înţelege locul, rolul şi istoria culorilor într-o societate dată; un teren mai bogat şi mai variat decât cel al lexicului, al artei sau al picturii. Universul ţesăturilor este cel în care se întrepătrund, în strâns, problemele materiale, tehnice, economice, sociale, ideologice, estetice şi simbolice. Toate chestiunile legate de culoare se regăsesc aici: chimia coloranţilor, tehnicile de vopsire, activităţile de schimb, mizele comerciale, constrângerile financiare, clasificările sociale, reprezentările ideologice, preocupările estetice. Stofa şi veşmântul sunt prin excelenţă locul unei căutări pluridisciplinare. Ne vor însoţi, cu toate, de-a lungul acestei cărţi.

Scanned with CamScanner

Totuşi, în ceea ce priveşte societăţile cele mai vechi, tăcerea documentelor şi mărturiilor nu ne permite să studiem, nici măcar să punem în valoare, această legătură privilegiată dintre culoare şi haină. În starea actuală a cunoştinţelor noastre, s-a convenit să se situeze între mileniile şase şi patru înaintea erei noastre primele activităţi de vopsire pe suport textil. Picturile corporale şi „zugrăvirea" anumitor materii vegetale (lemn, scoarţă) sunt şi mai vechi. Iar primele fragmente de ţesătură vopsită parvenite până în zilele noastre nu sunt europene, ci asiatice şi africane. În Europa, va trebui să aşteptăm sfârşitul mileniului patru înaintea erei noastre pentru a culege primele mărturii[3]. Toate se înscriu în gama tonurilor roşii.

Acest din urmă punct este cu adevărat remarcabil. Până la începuturile epocii romane, în Occident, a vopsi o stofă constă de cele mai multe ori (totuşi, nu în exclusivitate, departe de aceasta) în substituirea culorii sale de origine printr-o altă culoare, din gama tonurilor roşii, începând de la ocrul şi rozul cel mai palid şi până la purpuriul cel mai intens. Materiile ce se folosesc pentru a vopsi în roşu – garanţa, probabil cea mai veche vopsea, dar şi alte vegetale, cârmâzul şi anumite moluşte – intră cu uşurinţă şi în profunzime în fibrele textile şi rezistă mai bine decât alte vopsele sub acţiunea soarelui, apei, leşiei şi luminii. Ele permit totodată jocuri de nuanţe şi luminozitate mai bogate decât materiile servind la vopsirea în alte culori. Timp de mai multe milenii, vopsirea stofelor este mai ales o vopsire în roşu. Ceea ce vine să confirme, încă în epoca romană, vocabularul latin care face din cuvintele *coloratus* (colorat) şi *ruber* (roşu) sinonime[4].

Această întâietate a roşului pare să coboare în cele mai străvechi timpuri, mult înaintea epocii romane. Ea constituie un dat antropologic iniţial şi explică, neîndoielnic, de ce, în

Scanned with CamScanner

în majoritatea societăţilor indo-europene, albul a avut timp îndelungat două culori opuse: roşul şi negrul, aceste trei culori constituind trei „poluri" în jurul cărora, până în plin Ev Mediu, s-au organizat toate codurile sociale, precum şi majoritatea sistemelor de reprezentare axate pe culoare. Fără a fi un cercetător al arhetipurilor, istoricul poate admite în cazul dat, absolut legitim, că pentru societăţile vechi roşul a reprezentat, vreme îndelungată, o ţesătură vopsită, albul o ţesătură nevopsită, dar curată sau pură, iar negrul o ţesătură nevopsită, dar murdară sau maculată[5]. Cele două axe primordiale ale sensibilităţii antice şi medievale vis-à-vis de culoare – cea a luminozităţii şi cea a densităţii – au ieşit, probabil, din această dublă opoziţie: pe de o parte, dintre alb şi negru (problema raportării la lumină, la intensitatea acesteia, la puritatea sa), pe de altă parte, dintre alb şi roşu (problema raportării la materia colorantă, la prezenţa sau absenţa acesteia, la bogăţia şi la saturaţia sa). Negrul este sumbru, roşul este dens, în timp ce albul este în acelaşi timp contrariul amândurora.

În acest sistem cu trei poluri şi două axe nu există loc pentru albastru; dar nici pentru galben sau verde. Ceea ce nu vrea să însemne că aceste trei culori nu există, nimic mai fals. Tustrele sunt prezente în viaţa materială şi cotidiană; doar că pe plan simbolic şi social ele nu au aceeaşi funcţie ca primele trei. Marea problemă a istoricului – ne vom convinge de aceasta – constă în a înţelege şi a studia de ce, în Europa Occidentală, între jumătatea secolului al XII-lea şi jumătatea secolului al XIII-lea, această schemă ternară, venită din protoistorie şi articulată pe alb şi pe cele două culori opuse, ia sfârşit şi cedează locul unor combinaţii noi. În cadrul acestora, albastrul, galbenul şi verdele vor juca, de-acum înainte, acelaşi rol ca şi albul, roşul şi negrul. Cultura occidentală trece, în doar câteva de-

Scanned with CamScanner

cenii, de la sistemul cromatic bazat pe trei culori fundamentale la sisteme bazate pe şase culori fundamentale – aceleaşi în care trăim, în mare parte, până în ziua de azi.

A VOPSI ÎN ALBASTRU: DROBUŞORUL ŞI INDIGOUL

Dar să revenim la vopselele antice pentru a semnala că, dacă grecii şi romanii zugrăveau prea puţin în albastru, alte popoare o făceau totuşi. Bunăoară, celţii şi germanii care, în acest scop, foloseau drobuşorul (în latină: *guastrum*, *vitrum*, *isatis tinctoria*, *waida*), o plantă cruciferă crescând în sălbăticie pe solurile umede sau argiloase, în numeroase regiuni ale Europei temperate. Principiul colorant (indigotina) rezidă în special în frunzele plantei, doar că operaţiile necesare pentru obţinerea vopselei albastre sunt lungi şi complicate. Vom reveni la ele ceva mai târziu, atunci când, în secolul al XIII-lea, noua vogă a tonurilor albastre în îmbrăcăminte va revoluţiona meseriile legate de vopsitorie şi va face din drobuşor o adevărată plantă industrială.

Odată în plus, mai cu seamă popoarele Orientului Apropiat sunt cele ce importă din Asia şi din Africa o materie colorantă vreme îndelungată necunoscută în Occident: indigoul. Această materie provine din frunzele unui arbust având numeroase varietăţi, dintre care niciuna nu este indigenă în Europa: indigotierul. Cel din Indii şi din Orientul Mijlociu creşte în tufişuri ce nu depăşesc niciodată doi metri înălţime. Principiul colorant (şi-n acest caz este vorba de indigotină), mai intens decât cel al drobuşorului, se află în frunzele cele mai înalte şi mai galbene. El dă stofelor de mătase, de lână şi de bumbac o nuanţă albastră profundă şi trainică, fără a mai fi nevoie de un mordant pentru

Scanned with CamScanner

a înlesni penetrarea culorii în țesătură: adeseori, este suficient să scufunzi țesătura în cuva cu indigo, apoi s-o expui în aer liber pentru a-i imprima culoarea potrivită; dacă aceasta e prea deschisă, operația se repetă de mai multe ori.

Vopsirea în indigo este cunoscută încă din perioada neoliticului în regiunile unde crește acest arbust; aici, ea favorizează voga nuanțelor albastre ale stofelor și îmbrăcămintei[7]. De timpuriu, totuși, indigoul devine și un produs de export, în special indigoul din Indii. Popoarele biblice se servesc de el mult înainte de nașterea lui Christos, doar că acesta este un produs scump; nu este folosit decât pentru stofele de calitate. La Roma, în schimb, întrebuințarea acestui colorant rămâne mai restrânsă, nu doar din cauza prețului său ridicat (vine de foarte departe), dar și fiindcă tonalitățile albastre nu sunt apreciate câtuși de puțin, chiar dacă nu sunt absente din viața cotidiană. Romanii, la fel ca grecii înaintea lor, cunoșteau indigoul asiatic. Ei îl deosebeau net de drobușorul celților și germanilor[8] și știau că indigoul este o vopsea puternică ce vine din Indii; de unde și numele său latin: *indicum*. Dar ei nu cunoșteau natura vegetală a acestui produs și credeau că ar fi vorba de o piatră, deoarece indigoul ajungea din Orient sub forma unor blocuri compacte, rezultat al unei măcinări a frunzelor într-un aluat pus apoi la uscat[9]. Așadar, se credea că ar fi vorba de un mineral; unii autori, pe urmele lui Dioscoride, îl asimilează chiar cu o piatră semiprețioasă, din vecinătatea lui lapislazuli. Această credință în natura minerală a indigoului va dăinui în Europa până în secolul al XVI-lea. Vom reveni la acest subiect ceva mai târziu, apropo de vopsirea în albastru din epoca medievală.

Biblia, care vorbește pe larg de stofe și veșminte, se referă doar în treacăt la vopsele și culori. Cel puțin, în termeni

Scanned with CamScanner

de nuanţe şi pigmentaţie. În cazul dat, istoricul se simte jenat de problemele de vocabular şi trebuie să fie foarte atent la diverse „stări" şi la diferite tălmăciri ale textelor biblice pe care le foloseşte sau la care se referă autorii pe care-i citează sau îi comentează (bunăoară, Părinţii Bisericii). Într-adevăr, în Biblie termenii culorilor variază mult de la o limbă la alta şi devin din ce în ce mai numeroşi şi precişi odată cu fiecare nouă tălmăcire. Pe parcurs, acestea s-au umplut de infidelităţi de interpretare, de supralecturi şi de alunecări de sens. Latina medievală, în special, introduce un mare număr de termeni desemnând culoarea acolo unde ebraica, arameica şi greaca nu întrebuinţau decât termeni referitori la materie, lumină, densitate sau calitate. De pildă, acolo unde ebraica spune *strălucitor*, latina zice adeseori *candidus* (alb) sau chiar *ruber* (roşu). Acolo unde ebraica spune *murdar* sau *obscur*, latina zice *niger* sau *viridis*, iar limbile vernaculare, *negru* şi *verde*. Acolo unde ebraica sau greaca spun *palid*, latina zice când *albus*, când *viridis*, iar limbile vernaculare fie *alb*, fie *verde*. Acolo unde ebraica spune *bogat*, latina traduce adeseori prin *purpureus*, iar limbile vulgare, prin *purpură*. În franceză, germană, engleză, cuvântul *rouge* (roşu) este folosit din abundenţă pentru a traduce termeni care, în textul grec sau ebraic, nu trimit la o idee de coloraţie, ci la ideea de bogăţie, forţă, prestigiu, frumuseţe sau chiar dragoste, moarte, sânge, foc. Aşadar, înaintea oricărei aprecieri a simbolicii unor culori, se impune o minuţioasă anchetă euristică şi filologică ori de câte ori istoricul se referă la un text al Sfintei Scripturi[10].

Aceste probleme dificile explică de ce este foarte greu să apreciem locul culorii albastre în Biblie şi la popoarele biblice. Probabil, acest loc este mai puţin important decât cel al roşului, albului şi negrului. Cu toate acestea, nu se poate

Scanned with CamScanner

spune mai mult. Un cuvânt ebraic, care a suscitat controverse aprinse, pune în valoare acest pericol existent, cel de a traduce prin termeni moderni ai pigmentaţiei ceea ce, în versiunile străvechi, nu se referea decât la termeni desemnând materia sau calitatea. Este vorba de cuvântul *tekhelet*, ce revine de mai multe ori în Biblia ebraică. Unii traducători, filologi sau exegeţi au văzut în el expresia colorată a unui albastru saturat şi profund. Alţii, mai prudenţi, l-au înţeles drept un termen desemnând materia, o materie colorantă de origine animală, „extrasă din mare", probabil un *murex* dintr-o specie deosebită; dar nimeni nu a pus în cauză, câtuşi de puţin, însăşi ideea că această materie ar putea servi la vopsirea în albastru[11]. Or, niciun soi de cochilii de care se foloseau boiangiii din bazinul Mediteranei orientale, în epoca biblică, iar *murex*-ul şi mai puţin, nu produce o culoare stabilă şi precisă. Din contra, toate moluştele dau tonalităţi ce merg de la roşu la negru, acoperind o gamă de albastru şi violet, fără a exclude şi anumite reflexe ale căror tonuri se înscriu, unele, în cele ale culorilor galbene sau verzi. În plus, odată intrată în fibra ţesăturii, culoarea continuă să evolueze şi să capete noi nuanţe ce nu încetează să se schimbe de-a lungul anilor, o caracteristică esenţială a tuturor culorilor purpurii din Antichitate. A vrea să traduci *tekhelet* prin „albastru" sau cel puţin a încerca să asociezi această materie culorii albastre este dificil din punct de vedere filologic şi anacronic din punct de vedere istoric.

Scanned with CamScanner

A VOPSI ÎN ALBASTRU: LAPISLAZULI ŞI AZURITUL

Biblia este mult mai elocventă atunci când vine vorba de pietre preţioase, mai puţin de vopsele. Dar şi în acest caz se pun probleme delicate de traducere şi interpretare. În special, safirul – piatra cel mai frecvent menţionată în cărţile biblice[12] – nu corespunde mereu cu safirul pe care-l cunoaştem, iar uneori se confundă cu lapislazuli. Aceeaşi situaţie o întâlnim la greci şi romani, precum şi pe durata întregului Ev Mediu: cele două pietre, în general considerate la fel de preţioase, în mod cert sunt bine cunoscute şi net deosebite de majoritatea enciclopediilor şi lapidariilor, doar că anumiţi termeni desemnează când o piatră, când alta (*azurium*, *lazurium*, *lapis lazuri*, *lapis Scythium*, *sapphirum*)[13]. Ambele sunt folosite în podoabe şi în artele somptuare, dar numai lapisul furnizează un pigment de care se servesc pictorii.

Ca şi indigoul, lapislazuli vine din Orient. Este o piatră foarte tare, astăzi considerată drept „semipreţioasă", care prezintă, în stare naturală, un albastru profund, cu paiete sau cu vinişoare de un alb puţin aurit. Anticii credeau că aceste vinişoare sunt de aur (de fapt, este vorba de pirită de fier), ceea ce făcea ca prestigiul, dar şi preţul pietrei, să sporească. Principalele zăcăminte de lapislazuli se aflau în Siberia, China, Tibet, Iran şi Afghanistan, ultimele două ţări fiind şi principalele surse de aprovizionare a Occidentului antic şi medieval. Piatra costa foarte scump, nu doar fiindcă era greu de găsit şi venea de departe, dar şi pentru că extracţia sa cerea, dată fiind duritatea materialului, o muncă îndelungată. În plus, operaţiile de măcinare şi de purificare ce-ar fi permis transformarea mineralului natural într-un pigment bun de folosit

Scanned with CamScanner

de către pictori erau pe cât de lungi, pe atât de complexe: lapisul conţine un număr impresionant de impurităţi care trebuie eliminate, pentru a nu păstra decât particulele albastre, minoritare în structura pietrei. Grecii şi romanii o făceau anevoie; adeseori chiar, se mulţumeau doar să macine piatra, în stare brută. Iată de ce atunci când pictau în lapislazuli, albastrul lor era mai puţin pur şi nu atât de frumos ca cel întâlnit în Asia sau, mai târziu, în lumea musulmană şi în Occidentul creştin. Într-adevăr, artiştii medievali vor descoperi noi procedee, pe bază de ceară şi de leşie diluată, pentru a debarasa lapislazuli de impurităţi[14].

În calitate de pigment, lapisul produce tonalităţi albastre de o mare varietate şi de o intensitate deosebită. Este solid la lumină, dar puterea sa de acoperire este slabă; iată de ce se întrebuinţează mai cu seamă pentru suprafeţe mici (miniatura medievală va găsi în el cel mai frumos albastru) şi, dat fiind preţul său ridicat, pentru anumite zone ale imaginii, ale operei sau ale tabloului care se doresc a fi puse în valoare[15]. Mai puţin costisitor este azuritul, pigmentul albastru cel mai folosit în Antichitatea clasică şi în lumea medievală. Nu este vorba de o piatră, ci de un minereu, obţinut dintr-un carbonat bazic de cupru. Mai puţin stabil decât lapislazuli (derivă cu uşurinţă spre verde sau negru), mai ales atunci când este măcinat, tonalităţile albastre astfel obţinute nu sunt într-atât de frumoase: măcinat foarte fin, îşi pierde culoarea şi devine spălăcit; măcinat grosier, se amestecă greu cu un liant, dând o pictură granuloasă. Grecii şi romanii îl aduceau din Armenia (*lapis armenus*), din Cipru (*caeruleum cyprium*) şi de pe muntele Sinai. În Evul Mediu, era extras din munţii Germaniei şi din Boemia – de unde i se trage şi numele: „albastru de munte”[16].

Scanned with CamScanner

Totodată, meşterii din Antichitate ştiau să fabrice pigmenţi albaştri artificiali, pe bază de pilitură de cupru amestecată cu nisip şi potasiu. Egiptenii, în special, au produs splendide tonalităţi albastre şi albastre-verzui pe bază de silicat de cupru; pot fi regăsite pe micul mobilier funerar (statuete, figurine, perle), adeseori îmbrăcate într-o glazură ce le conferă un aspect sticlos şi preţios[17]. Pentru egipteni, ca şi pentru alte popoare din Orientul Apropiat şi Mijlociu, albastrul este o culoare benefică ce îndepărtează forţele răului. Este asociat riturilor funerare şi morţii, pentru a proteja defunctul pe lumea cealaltă[18]. Adeseori, verdele joacă un rol învecinat, cele două culori fiind asociate.

În Grecia, albastrul este mai puţin valorizat şi se foloseşte mai rar, chiar dacă în arhitectură şi sculptură, adeseori policrome, albastrul serveşte uneori drept culoare de fundal pe care se înscriu figurile (bunăoară, anumite frize ale Partenonului)[19]. Culorile dominante sunt roşul, negrul, galbenul şi albul, cărora li se adaugă aurul[20]. Mai mult decât grecii, romanii văd în albastru o culoare obscură, orientală şi barbară; în consecinţă, o folosesc cu parcimonie. Pentru ei, culoarea luminii nu este câtuşi de puţin albastrul, ci roşul, asociat albului sau aurului. Într-un fragment celebru din *Istoria naturală*, consacrat picturii, Pliniu afirmă că cei mai buni pictori au obişnuinţa să-şi reducă paleta la patru culori: albă, galbenă, roşie şi neagră[21]. Doar mozaicul face excepţie: venit din Orient, el aduce o paletă mai deschisă, mai verde, mai albăstrie, pe care o vom regăsi în arta bizantină şi în arta paleocreştină. Aici, albastrul nu este doar culoarea apei, dar şi – uneori – cea a fundalului şi a luminii[22]. Evul Mediu îşi va aminti de aceasta, la vremea respectivă.

Scanned with CamScanner

DISTINGEAU OARE GRECII ŞI ROMANII CULOAREA ALBASTRĂ?

Bazându-se pe această raritate relativă a tonurilor albastre şi, mai cu seamă, pe datele lexicului, mai mulţi filologi s-au întrebat, odinioară, dacă grecii, iar pe urmele lor şi romanii, erau orbi în ce priveşte culoarea albastră[23]. Într-adevăr, atât în greacă, cât şi în latină îţi vine greu să numeşti această culoare, în absenţa unuia sau a mai multor termeni de bază, solizi şi recurenţi, cum există pentru alb, roşu sau negru. În greacă, în care lexicul culorilor a avut nevoie de câteva secole pentru a se stabiliza, cele două cuvinte folosite mai frecvent pentru a desemna albastrul sunt *glaukos* şi *kyaneos*. După toate probabilităţile, acesta din urmă este la origini un termen desemnând un minereu sau un metal; rădăcina sa nu este greacă, iar sensul său a rămas vreme îndelungată imprecis. În epoca homerică, el desemnează la fel de bine albastrul deschis al ochilor, dar şi negrul veşmântului de doliu, niciodată însă albastrul cerului, nici albastrul mării. Altminteri, s-a putut observa că la Homer, din cele şaizeci de adjective calificând elementele şi peisajele în *Iliada* şi *Odiseea*, doar trei erau adjective ale culorii[24]; în schimb, termenii ce se raportează la lumină sunt extrem de numeroşi. În epoca clasică, *kyaneos* desemnează o culoare obscură: albastrul închis, cu certitudine, dar şi violetul, negrul şi cafeniul. De fapt, el dă mai curând „sentimentul" unei culori decât îi indică pigmentaţia. Cât despre *glaukos*, existent deja în epoca arhaică şi de care Homer se foloseşte pe larg, acesta exprimă când verdele, când griul, când albastrul, uneori chiar galbenul şi cafeniul. El traduce mai curând o idee de paloare sau de concentraţie slabă a culorii, şi mai puţin o coloraţie bine definită; iată de ce este

Scanned with CamScanner

folosit la fel de bine pentru a numi culoarea apei, ca şi cea a ochilor, a frunzelor sau a mierii[25].

Şi invers, pentru a desemna culoarea evident albastră a unor obiecte, vegetale sau minerale, autorii greci întrebuinţau uneori termeni ai culorii ce nu se înscriau în lexicul tonurilor albastre. Pentru a da exemplul florilor, irisul, brebenelul şi albăstreaua puteau fi astfel calificate drept roşii (*erythos*), verzi (*prasos*) sau negre (*melas*)[26]. Cât despre mare sau cer, acestea puteau fi de orice culoare sau nuanţă, dar se înscriau arareori în gama tonurilor albastre. De unde şi această întrebare pe care şi-au pus-o unii la sfârşitul secolului al XIX-lea şi la începutul secolului al XX-lea: grecii vedeau oare albastrul aşa cum îl percepem noi astăzi? La această întrebare, unii savanţi au răspuns nu, punând în faţă anumite teorii evoluţioniste cu privire la capacitatea de percepere a culorilor: bărbaţii şi femeile aparţinând unor societăţi „evoluate" din punct de vedere tehnic şi intelectual – sau pretinse ca atare, cum ar fi societăţile occidentale contemporane – ar fi mai apţi să distingă şi să numească un număr mare de culori, mai puţin cei aparţinând unor societăţi „primitive" sau antice[27].

Aceste teorii, ce au suscitat de îndată controverse pasionate şi care au avut susţinători până în zilele noastre[28], mi se par în acelaşi timp false şi fără acoperire. Nu doar că se sprijină pe un concept etnocentrist, imprecis şi periculos (pornind de la care criterii se poate afirma că o societate este „evoluată" sau „primitivă"? şi cine anume decide acest lucru?), dar ele confundă fenomenul vederii (în mare parte, de natură biologică) cu cel al percepţiei (în mare parte, de natură culturală). În plus, ele uită sau ignoră distanţa, adeseori considerabilă, care există, în orice epocă, în orice societate, la orice individ, între culoarea „reală" (dacă acest adjectiv mai e în stare să ne spună ceva),

Scanned with CamScanner

culoarea percepută şi culoarea numită. Absenţa sau imprecizia albastrului în lexicul grec al culorilor trebuie studiată, mai întâi de toate, în raport cu acest lexic, începând cu formarea sa, felul său de a funcţiona, apoi în raport cu ideologia societăţilor ce se foloseau de el, în niciun caz în raport cu aparatul neurobiologic al indivizilor ce alcătuiau acele societăţi. Acest aparat al vederii este, la grecii din Antichitate, absolut identic cu cel al europenilor din secolul al XX-lea. Dar problemele culorii nu se reduc nicidecum la probleme biologice sau neurobiologice. Sunt, în mare parte, de natură socială şi ideologică.

Aceeaşi dificultate de a numi albastrul se regăseşte în latina clasică (iar mai târziu, în latina medievală). Sigur, există un număr impresionant de termeni (*caeruleus*, *caesius*, *glaucus*, *cyaneus*, *lividus*, *venetus*, *aerius*, *ferreus*), dar toţi sunt polisemantici, imprecişi din punct de vedere cromatic şi totodată de o întrebuinţare discordantă. Începând cu cel mai frecvent dintr-aceştia, *caeruleus*, care evocă din punct de vedere etimologic culoarea cerii, *cera* (între alb, cafeniu şi galben), apoi desemnează anumite nuanţe de verde sau de negru, înainte de a se specializa în gama tonurilor albastre[29]. Această imprecizie, dublată de instabilitatea lexicului tonurilor albastre, constituie de fapt o dovadă în plus a interesului scăzut pe care autorii romani, iar pe urmele lor şi cei din Evul Mediu creştin timpuriu, o acordau acestei culori. Ceea ce va favoriza mai târziu introducerea a două cuvinte noi în lexicul latin pentru a desemna albastrul, unul venind din limbile germanice (*blavus*), altul din arabă (*azureus*). Sunt cuvinte care vor sfârşi prin a se afirma în faţa tuturor celorlalte, impunându-se în limbile romanice. Astfel, în franceză – ca de altfel în italiană şi spaniolă – cele două cuvinte curente pentru a desemna cu-

Scanned with CamScanner

loarea albastră nu sunt moştenite din latină, ci din germană şi din arabă: „bleu" (*blau*) şi „azur" (*lazaward*)[30].

Astfel prin tăcerea, ezitările, evoluţiile, frecvenţa sau raritatea lor, cuvintele – şi, într-o manieră generală, faptele de lexic – îi aduc istoricului culorii albastre un ansamblu de mărturii de o importanţă considerabilă.

Aşadar, dacă romanii nu sunt „orbi la culoarea albastră", după cum au crezut-o câţiva eruditi din secolul al XIX-lea, ei se arată cel puţin indiferenţi faţă de ea, sau şi mai rău – ostili. De fapt, pentru ei albastrul este mai cu seamă culoarea barbarilor, celţilor şi germanilor, care, după spusele lui Cezar şi ale lui Tacit, au obiceiul de a-şi vopsi corpul cu această culoare spre a-şi înfricoşa adversarii[31]. Ovidiu adaugă că germanii pe cale de îmbătrânire îşi vopseau părul cu drobuşor, pentru a-şi întuneca şuviţele albe. Pliniu merge până într-acolo încât afirmă că femeile bretonilor îşi vopseau corpul în albastru închis cu acelaşi colorant (*glastum*), înainte de a se deda unor ritualuri orgiastice; istoricul conchide că albastrul este o culoare faţă de care trebuie să fii prudent sau să te fereşti de ea[32].

De fapt, la Roma a te îmbrăca în albastru este ceva în general devalorizant, excentric (mai cu seamă, în perioada Republicii şi la începuturile Imperiului) sau un semn de doliu. În rest, această culoare – dizgraţioasă când este deschisă, neliniştitoare când este întunecată – va fi adeseori asociată cu moartea şi cu infernul[33]. Cât despre ochii albaştri, aceştia constituie mai că nu un defect fizic. În cazul femeii, este însemnul unei naturi mai puţin virtuoase[34]; la bărbat, o trăsătură efeminată, barbară sau ridicolă. Iar teatrul, evident, se complace în a împinge aceste atribute până în zona caricaturii[35]. De exemplu, Terenţiu asociază în mai multe rânduri ochii albaştri părului roşcat şi ondulat, sau staturii gigantice,

Scanned with CamScanner

sau corpolenței adipoase, toate însemne devalorizante pentru romanii epocii republicane. Iată cum își descrie un personaj ridicol, în comedia sa *Hecyra*, redactată pe la 160 înaintea erei noastre: „Un gigant obez, cu părul roșcat și creț, ochii albaștri și fața palidă ca cea a unui cadavru"[36].

UN CURCUBEU LIPSIT DE CULOAREA ALBASTRĂ?

Controversele pe care tocmai le-am evocat apropo de eventuala cecitate a grecilor și romanilor față de culoarea albastră nu se sprijină decât pe vocabular și pe practicile denominative. Ele ar fi putut și ar fi trebuit să ia în calcul și diverse texte științifice din Antichitatea clasică ce se referă la natura și la vederea culorilor[37]. Sigur, aceste texte nu sunt foarte numeroase și nici nu vorbesc de culori la modul individual; mai mult decât atât, între abundența tratatelor (în special grecești) referitoare la natura fizică a luminii, la problemele de optică, la mecanismele generale ale vederii proprii ochiului, pe de o parte, și sărăcia discursurilor specifice cu privire la vederea culorilor, pe de alta, contrastul e unul de proporție. Totuși, acest discurs există[38] și va fi reluat, în mare parte, de știința arabă, apoi de cea din Occidentul medieval[39]. Chiar dacă păstrează tăcerea apropo de cazul specific al albastrului, este de datoria noastră să-i evocăm aici liniile directorii.

În știința greacă, apoi în cea romană, anumite teorii referitoare la vedere sunt foarte vechi și traversează secolele fără a evolua; altele sunt mai recente și mai dinamice. Trei mari curente se confruntă[40]. Fie că se mai admite, după cum o făcea încă Pitagora în secolul șase înaintea erei noastre, că anumite raze țâșnesc din ochi și pleacă în căutarea substanței și

Scanned with CamScanner

a „calităţilor" obiectelor văzute – iar printre aceste „calităţi" figurează, firește, și culoarea. Fie, asemeni lui Epicur, se crede că, din contra, anume corpurile sunt acelea care emit raze sau particule ce se îndreaptă spre ochi. Fie, ceva mai recent, iar pe scară largă începând cu secolele al IV-lea și al III-lea înaintea erei noastre, se consideră, pe urmele lui Platon[41], că vederea culorilor provine ca urmare a întâlnirii dintre un „foc" vizual ieșit din ochi și razele emise de către corpurile percepute; în funcţie de mărimea sau micimea particulelor ce alcătuiesc acest „foc" vizual în raport cu razele emise de corpuri, ochiul percepe cutare sau cutare culoare. În ciuda adăugirilor aduse de Aristotel acestei teorii mixte a vederii culorilor (importanţa mediului ambiant, a materiei obiectelor, dar și a identităţii sau a personalităţii celui care privește)[42] – completări ce ar fi trebuit să deschidă calea spre noi reflecţii –, și în pofida ameliorării cunoștinţelor privitoare la structura ochiului, la natura diferitelor sale membrane sau umori și a rolului nervului optic (bine pus în valoare de Galien, în secolul al II-lea al erei noastre), anume această teorie mixtă (extramisiune/intromisiune), moștenită de la Platon și de la savanţii greci ai epocii elenistice[43], se va impune în Occident durând până în zorii timpurilor moderne.

Ea nu spune nimic în particular despre culoarea albastră, dar, pe urmele lui Aristotel, subliniază felul în care orice culoare înseamnă mișcare: culoarea se deplasează asemeni luminii și pune în mișcare tot ce atinge, astfel încât vederea colorată constituie o acţiune foarte dinamică, rezultând din întâlnirea dintre două raze.

Chiar dacă teoria dată nu va fi formulată cu adevărat de niciun autor, nici antic, nici medieval, se pare că din anumite texte ştiinţifice sau filozofice se desprinde ideea că, pentru ca

Scanned with CamScanner

„fenomenul culorii" să se producă, sunt indispensabile trei elemente: lumina, un obiect asupra căruia să cadă această lumină şi o privire care funcţionează în egală măsură ca un emiţător şi ca un receptor[44]. Se pare, totodată, că autorii admit, într-un glas, că o culoare pe care n-o priveşte nimeni este o culoare ce nu există[45]. Fiind puţin anacronic (şi simplificând în mare problemele), se poate sublinia că această concepţie aproape „antropologică" a culorii pare să-i fi dat dreptate, cu circa douăzeci de secole înainte, lui Goethe împotriva lui Newton.

Dacă textele greceşti şi romane referitoare la natura şi la vederea culorilor sunt puţin numeroase, în schimb cele ce speculează pe seama curcubeului abundă, reţinând atenţia celor mai mari savanţi. Aceste texte nu sunt doar descriptive, poetice sau simbolice; sunt de asemenea ştiinţifice în adevăratul sens al cuvântului[46], de-ar fi să citäm doar *Meteorologice*-le lui Aristotel. Astfel, ele iau în calcul curbura curcubeului, poziţia sa faţă de soare, natura norilor şi, mai cu seamă, fenomenele de reflecţie şi de refracţie a razelor luminoase[47]. Chiar dacă autorii nu cad de acord, departe de aceasta, dorinţa lor de cunoaştere şi de certitudini este considerabilă. Ei se străduiesc în special să determine numărul culorilor vizibile într-un curcubeu şi, după ce le separă şi le numesc, să definească secvenţa pe care acestea o formează în cadrul său. Opiniile se împart între trei, patru şi cinci culori. Un singur autor, Ammien Marcellin, le vede în număr de şase. Nimeni nu scoate-n faţă o secvenţă sau un fragment de secvenţă ce ar fi putut avea vreo legătură oarecare cu spectrul; evident, este încă prea devreme. În plus, nimeni nu pomeneşte culoarea albastră. Nici pentru greci, nici pentru romani nu există albastru în curcubeu; Xenofan şi Anaximene (secolul al VI-lea î. H.), iar mai târziu Lucreţiu (98-55 î. H.) văd în curcubeu roşu, galben şi violet; Aristotel

Scanned with CamScanner

(384-322 î. H.), ca și majoritatea discipolilor săi, roșu, galben sau verde și violet; Epicur (341-270 î. H.) vede roșu, verde, galben și violet; Seneca (4 î. H. – 64 d. H.), purpuriu, violet, verde, portocaliu și roșu; Ammien Marcellin (cca 330-400 d. H.), purpuriu, violet, verde, portocaliu, galben și roșu[48]. Cu toții, sau aproape cu toții văd în curcubeu o atenuare a luminii solare traversând un mediu apos, mai dens decât aerul. Controversele se referă, în mare parte, la fenomenele de reflecție, refracție sau absorbție a razelor luminoase, la mărimea lor, precum și la unghiurile sub care cad.

Aceste speculații, aceste demonstrații, aceste secvențe colorate vizibile în curcubeu se vor transmite științei arabe, apoi celei medievale. În special în secolul al XIII-lea, savanți de renume se vor deda – comentând *Meteorologice*-le lui Aristotel și optica arabă, în special cea a lui Alhazen – la tot felul de speculații asupra curcubeului: Robert Grosseteste[49], John Pecham[50], Roger Bacon[51], Thierry de Freiberg[52], Witelo[53]. Cu toții vor contribui la procesul de evoluție a cunoștințelor, nimeni însă nu va descrie curcubeul astfel cum îl vedem noi astăzi și nici, mai ales, nu va detecta vreo urmă de albastru.

EVUL MEDIU TIMPURIU: TĂCERILE ȘI DISCREȚIA CULORII ALBASTRE

În simbolica și sensibilitatea Evului Mediu timpuriu, albastrul este o culoare puțin valorizată și puțin valorizantă, la fel cum era și în Roma antică. Cel mult, nu contează sau, în tot cazul, contează mai puțin decât cele trei culori în jurul cărora se mai organizează toate codurile vieții sociale și religioase: albul, negrul și roșul. Ea contează chiar mai puțin decât ver-

Scanned with CamScanner

dele, culoarea vegetaţiei şi a destinului uman, dar şi culoare ce trece uneori drept „intermediară" între primele trei. Albastrul nu înseamnă nimic, sau prea puţin; cel mult culoarea cerului, care pentru mulţi autori şi artişti este mai degrabă alb, roşu sau aurit decât într-adevăr albastru.

Această inconsistenţă simbolică nu împiedică albastrul să fie prezent în viaţa cotidiană, în special pe stofele şi veşmintele epocii merovingiene. Este vorba, în cazul dat, de o moştenire barbară, legată de obiceiul celţilor şi germanilor de a-şi vopsi în albastru, folosind drobuşorul, hainele de zi cu zi şi un număr oarecare de obiecte din piele sau blană. Dar odată cu epoca carolingiană, aceste practici sunt în recul. Împăraţii, mai-marii zilei, precum şi suita lor, adoptă obiceiurile romane: prioritate acordată roşului, albului, purpuriului; eventual, verdelui care se asociază cu roşu, aceste două culori formând pentru ochiul bărbaţilor şi al femeilor din Evul Mediu timpuriu un contrast abia perceptibil, fără nicio legătură cu contrastul violent pe care aceste două culori juxtapuse îl constituie pentru ochiul nostru modern[54]. Cât despre albastru, el, ca să zicem aşa, nu se vede niciodată la Curte; fiind delăsat de notabilităţi, nu este purtat nici de ţăranii şi de persoanele de condiţie joasă – situaţie ce va persista până în secolul al XII-lea.

Exemplul îmbrăcămintei subliniază în ce măsură, pe durata Evului Mediu timpuriu, albastrul rămâne discret în viaţa cotidiană; discret, nu şi absent în totalitate. În schimb, în anumite domenii nu se întâlneşte practic niciodată: în antroponimie, în toponimie, în liturghie, în lumea simbolurilor şi a emblemelor. Niciun nume de persoană, niciun nume de localitate – atât în latină cât şi, mai târziu, în limbile vernaculare –, nu se formează în jurul unui cuvânt sau al unei rădăcini evocând culoarea albastră. Aceasta este mult prea săracă,

Scanned with CamScanner

din punct de vedere simbolic şi social, pentru a da naştere unor asemenea creaţii[55]. Din contra, roşul, albul şi negrul sunt culori prezente din plin şi demonstrează în ce măsură, până la o dată avansată, aceste trei culori de bază ale societăţilor vechi rămân cele în jurul cărora se articulează toate codurile culorii. Până şi creştinismul, care totuşi dă dovadă de un cult privilegiat pentru cer şi pentru lumina divină, şi care dirijează şi condiţionează toate domeniile vieţii sociale, morale, intelectuale şi artistice, nu reuşeşte să pună capăt acestei întâietăţi absolute. Timp de peste un mileniu, adică până la vitraliile cu fundal albastru din prima jumătate a secolului al XII-lea, albastrul rămâne practic absent din biserică şi din cultul creştin. Din acest unghi de vedere, absenţa albastrului în sistemul de culori liturgice este deosebit de instructivă. Nu are rost să mai stăruim. Vom avea ocazia să vorbim despre alte culori şi despre simbolica lor; or, istoria albastrului nu poate fi în niciun caz examinată în mod izolat.

Într-o primă fază a creştinismului, se observă în cult o predominare a culorii albe sau a stofelor şi a veşmintelor nevopsite, preotul celebrând oficiul divin în costumul său obişnuit. Apoi, puţin câte puţin, albul pare a fi rezervat Sfintelor Paşti, precum şi celor mai solemne sărbători ale anului. Mai mulţi autori cad de acord în a vedea în alb culoarea care, în ochii Bisericii, este încărcată cu cea mai mare demnitate[56]. Este culoarea pascală prin excelenţă; totodată, este cea a catehumenelor[57]. Cu toate acestea, a vopsi o stofă într-un alb cu adevărat alb este un exerciţiu dificil, astfel încât albeaţa pascală rămâne adeseori un orizont teoretic. Această dificultate va dura cel puţin până în secolul al XIV-lea: într-adevăr, înaintea acestei date, vopsirea în alb nu este câtuşi de puţin posibilă decât în cazul inului, dar şi atunci se dovedeşte a fi

Scanned with CamScanner

o operaţiune complexă. Pentru lână, lumea se mulţumeşte cu nuanţe naturale, „albite" pe pajişte cu apa puternic oxigenată, de rouă de dimineaţă, la lumina soarelui. Dar procedeul e lent şi de lungă durată, cere mult loc şi este imposibil pe timp de iarnă. În plus, albul astfel obţinut nu este cu adevărat alb: el redevine cenuşiu, galben sau ocru peste câtva timp. Iată de ce, în bisericile din Evul Mediu timpuriu, stofele şi veşmintele de cult vopsite într-un alb cu adevărat alb constituie o raritate. Folosirea anumitor plante (din familia săpunăriţei), a leşiilor pe bază de cenuşă sau chiar pe bază de pământ şi minerale (magneziu, cretă, ceruză), în procesul de vopsire, conferă ţesăturilor albe reflexe surii, verzui sau albăstrii şi le răpeşte o parte din strălucire[58].

NAŞTEREA CULORILOR LITURGICE

Începând cu epoca carolingiană, poate chiar anterior acesteia (odată cu secolul al VII-lea, atunci când un anume lux îşi face intrarea în biserică), aurul şi culorile strălucitoare pun stăpânire pe ţesăturile şi pe vestiarul cultic. Dar folosirea acestora variază, de la dioceză la dioceză. Liturghia este plasată, în mare parte, sub controlul episcopilor, iar rarele discursuri livreşti asupra simbolicii culorilor fie că nu au niciun impact practic, fie că nu contează decât pentru una sau câteva dioceze. În plus, în textele normative ce ne-au parvenit, se vorbeşte arareori de culorile propriu-zise[59]. Conciliile, prelaţii şi teologii se mulţumesc să condamne hainele vărgate, bălţate sau prea ţipătoare – şi vor continua s-o facă cel puţin până la Conciliul de la Trento[60] – şi să amintească întâietatea cristologică a culorii albe. Este culoarea inocenţei, a purităţii,

Scanned with CamScanner

a botezului, a convertirii, a bucuriei, a învierii, a gloriei şi a vieţii veşnice[61].

După anul 1000, textele referitoare la simbolica religioasă a culorilor devin din ce în ce mai numeroase[62]. Anonime, greu de datat şi de localizat, aceste texte rămân speculative şi nu pretind a descrie uzanţele cutărei sau cutărei dioceze, şi mai puţin uzanţele Creştinătăţii în ansamblul ei. În rest, ele glosează pe seama unui număr de culori – şapte, opt, douăsprezece – superior celui de care se foloseşte, la acea dată, cultul creştin şi de care se va servi în continuare. Pentru istoric, dificultatea constă în aprecierea impactului pe care l-ar fi putut avea aceste texte asupra practicilor de zi cu zi. Dar ceea ce este deosebit de instructiv în raport cu subiectul ce ne preocupă este absenţa oricărui discurs, a oricărei menţiuni chiar, cu privire la culoarea albastră. Ca şi cum aceasta din urmă nici nu ar exista. În timp ce în aceste texte se găseşte loc pentru a diserta cu privire la cele trei nuanţe ale roşului (*ruber, coccinus, purpureus*), la cele două nuanţe ale albului (*albus* şi *candidus*) şi ale negrului (*ater* şi *niger*), respectiv asupra verdelui, galbenului, violetului, griului şi aurului, despre albastru nu se suflă un cuvânt. Iar tăcerea în cauză nu este câtuşi de puţin acoperită de textele secolelor următoare.

Într-adevăr, începând cu secolul al XII-lea, marii liturgişti (Honorius Augustodunensis, Rupert de Deutz, Hugues de Saint-Victor, Jean d'Avranches, Jean Beleth[63]) încep să vorbească tot mai frecvent despre culori. Par să cadă de acord cu privire la semnificaţia celor mai importante trei culori: albul evocă puritatea şi inocenţa[64]; negrul, abstinenţa, penitenţa şi mâhnirea adâncă[65]; roşul, sângele vărsat de Christos, dar şi, pentru Mântuitorul nostru, Patimile, martiriul, sacrificiul şi iubirea divină[66]. Uneori, au divergenţe cu privire la alte cu-

Scanned with CamScanner

lori: verdele (culoare „de mijloc": *medius color*), violetul (un soi de „seminegru": *subniger*, şi nu un amestec al roşului cu albastru), pe plan secundar – griul şi galbenul. Dar nicăieri, la niciunul dintre aceşti autori, nu se pune problema albastrului. Albastrul nu există.

Cu atât mai mult nu există sub pana celuia al cărui discurs asupra culorilor liturgice va rămâne dominant până la Conciliul de la Trento: cardinalul Giovanni Lotario, conte de Segni, viitorul papă sub numele de Innocenţiu III. Într-adevăr, pe la 1194-1195, pe când încă nu era decât cardinal-diacon, iar pontificatul lui Celestin III îl îndepărtase pentru o vreme de treburile curiei, cardinalul Giovanni Lotario redactează mai multe tratate, printre care unul despre liturghie, faimosul *De sacro sancti altari mysterio*[67]. Este o lucrare de tinereţe în care, conform uzanţelor epocii, autorul compilează şi citează enorm. Dar acest text are pentru noi meritul de a rezuma sau de a completa ceea ce s-a scris înaintea sa la subiectul respectiv. În plus, în ceea ce priveşte culorile stofelor şi ale veşmintelor liturgice, mărturia sa este cu atât mai preţioasă cu cât autorul descrie, în detalii, uzanţele curente ale diocezei Romei înaintea propriului său pontificat. Până la acea dată practicile romane puteau fi luate drept referinţe – este exact ceea ce recomandau numeroşi liturgişti şi canonici –, dar nu exista încă un adevărat impact normativ la scara întregii Creştinătăţi; episcopii şi credincioşii rămâneau adeseori ataşaţi tradiţiilor locale, în special în Spania şi în Insulele Britanice. Graţie imensului prestigiu al lui Innocenţiu III, lucrurile se vor schimba pe durata secolului al XIII-lea. Ideea se va impune din ce în ce mai pregnant, şi anume că ceea ce este valid la Roma are un impact aproape legal. Mai cu seamă, scrierile acestui papă, fie şi atunci când este vorba de lucrările

Scanned with CamScanner

de tinereţe, vor deveni „de referinţă" în materie de credinţă. Este cazul tratatului despre liturghie. Capitolul dedicat culorilor nu doar că a fost reluat de numeroşi autori ai secolului al XIII-lea, dar şi a început să fie aplicat în practică în mai multe dioceze, unele foarte îndepărtate de Roma. În acest domeniu, tendinţa generală înclină treptat spre o mai mare unitate a liturghiei. Să vedem ce ne spune acest tratat referitor la culori.

Albul, simbol al purităţii, este folosit pentru sărbătorile îngerilor, ale fecioarelor şi ale duhovnicilor, de Crăciun şi Epifanie, în Joia Sfântă, în duminica Paştilor, de Înălţare şi de Sărbătoarea Tuturor Sfinţilor. Roşul, care aminteşte încă de sângele vărsat de Christos, dar şi pentru Mântuitorul nostru, se foloseşte pentru sărbătorile apostolilor şi ale martirilor, pentru cea a Sfintei Cruci şi de Rusalii. Negrul, legat de doliu şi de penitenţă, slujeşte pentru liturghiile închinate celor defuncţi, dar şi în timpul Adventului, pentru sărbătorile Sfinţilor Inocenţi şi pe întreaga durată a postului Paştelui. În sfârşit, verdele este folosit în zilele când nici albul, nici roşul şi nici negrul nu se potrivesc, deoarece – şi anume aici istoricul culorilor va da de o notiţă de cel mai mare interes – „verdele se află la jumătate de cale între alb, negru şi roşu". Totodată, autorul precizează că, uneori, negrul poate fi înlocuit prin violet, iar verdele prin galben[68]. În schimb, pe urmele predecesorilor săi, nu spune absolut nimic despre culoarea albastră.

O tăcere uimitoare, dat fiind că la data scrierii tratatului *De sacro sancti altari mysterio* – sfârşitul secolului al XII-lea –, albastrul şi-a început deja „revoluţia": graţie vitraliului, emailului, picturii, stofei şi hainei, şi-a făcut, de câteva decenii bune, intrarea din plin în biserică. Dar este absent din sistemul de culori liturgice şi va rămâne astfel pentru totdeauna. Acest sistem s-a constituit prea devreme pentru a acorda

Scanned with CamScanner

vreun loc, oricare ar fi el, culorii albastre. Până în zilele noastre, cultul catolic a rămas axat pe cele trei culori „primare" ale societăţilor vechi: albul, negrul, roşul, trei culori cărora li s-a adăugat o a patra, pentru a servi drept „supapă" în zilele obişnuite: verdele.

PRELAŢI CROMOFILI ŞI PRELAŢI CROMOFOBI

Aşadar, nici pomină de albastru în codul culorilor liturgice. În imaginile şi în operele de artă ale Evului Mediu timpuriu, în schimb, problemele sunt mai complexe şi mai nuanţate. Albastrul nu este mereu prezent, departe de aceasta, dar el joacă uneori un rol important. De fapt, în cazul dat ar trebui să distingem mai multe perioade. În epoca paleocreştină, albastrul este întrebuinţat mai cu seamă în mozaic, asociat cu verdele, galbenul şi albul; aici, este net deosebit de culoarea neagră, spre deosebire de pictura murală şi, mai târziu, de miniatură. Vreme îndelungată, în cărţile pictate, albastrul este rar şi mai degrabă obscur; o culoare de planul doi sau o culoare periferică, neavând propria sa simbolică şi neparticipând, câtuşi de puţin, la semnificaţia operelor de artă şi a imaginilor. Cel puţin până în secolul al X-lea sau al XI-lea, în numeroase miniaturi este totalmente absent, mai cu seamă în Insulele Britanice şi în Peninsula Iberică.

În miniaturile realizate în interiorul Imperiului carolingian, în schimb, albastrul începe să devină, odată cu secolul al IX-lea, mai puţin discret: este în acelaşi timp o culoare de fundal folosită pentru a pune-n scenă maiestatea suveranilor sau a prelaţilor, una dintre culorile cerului ajutând la semnificarea prezenţei sau a intervenţiei divine, dar şi, uneori, culoa-

Scanned with CamScanner

rea îmbrăcămintei anumitor personaje (împăratul, Fecioara, cutare sau cutare sfânt). În această din urmă întrebuinţare, nu este vorba de un albastru luminos, ci de unul obscur, bătând în gri sau în violet. În preajma anului 1000, majoritatea culorilor albastre din miniaturi se luminează şi se rarefiază; în consecinţă, tind să joace, în anumite imagini, rolul unei adevărate „lumini", venind din planul cel mai îndepărtat de ochiul spectatorului pentru „a lumina" planurile cele mai apropiate. Anume acest rol de lumină divină şi de spaţiu de înscriere a figurilor va juca albastrul câteva decenii mai târziu, în vitraliile secolului al XII-lea. Un albastru senin şi luminos, practic inalterabil, care nu va mai face pereche cu verdele, cum era cazul adeseori în pictura Evului Mediu timpuriu, ci cu roşul.

Această legătură între albastru şi fundalul imaginilor se asociază unei noi teologii a luminii, în germene începând cu sfârşitul epocii carolingiene, dar care nu va triumfa din plin decât în prima jumătate a secolului al XII-lea. Vom reveni mai pe larg asupra acesteia, studiind felul în care acest albastru a devenit în Occident, puţin câte puţin, culoarea cerurilor, a Fecioarei, apoi a regilor. De subliniat de la bun început, totuşi, că această mutaţie şi această promovare s-au înscris în însăşi inima violentelor controverse care, în mai multe reprize, pe durata unei bune părţi a Evului Mediu, ba chiar şi după, au divizat oamenii Bisericii apropo de culoare şi de rolul său în templu şi în cadrul cultului.

Într-adevăr, dacă pentru oamenii de ştiinţă culoarea este în primul rând lumină, nu acelaşi lucru se poate spune şi despre teologi, şi mai puţin în cazul prelaţilor. Numeroşi sunt cei care, asemeni lui Claudiu, episcopul din Torino de la începutul secolului al IX-lea, apoi ca sfântul Bernard în secolul al XII-lea, consideră culoarea nu atât lumină, cât materie, aşadar

Scanned with CamScanner

ceva josnic, inutil, detestabil. Până în secolul al XII-lea, aceste controverse, născute la începutul epocii carolingiene în timpul certii cu privire la icoane, revin periodic în prim-planul scenei şi-i opun pe prelaţii cromofili prelaţilor cromofobi. La orizontul anilor 1120-1150, ele suscită chiar un conflict violent între călugării Ordinului Cluny şi cei ai Ordinului Cîteaux. Este util să rezumăm aici poziţiile unora şi altora; ele ne interesează în primul rând cu referire la istoria culorii albastre, nu doar în ceea ce priveşte perioada cuprinsă între Evul Mediu timpuriu şi secolul al XII-lea, dar şi, după cum vom vedea mai târziu, pentru secolul al XVI-lea, cel al Reformei protestante[69].

Pentru teologia medievală, lumina este singura parte a lumii sensibile în aceeaşi măsură vizibilă şi imaterială. Ea constituie o „vizibilitate a inefabilului" (sfântul Augustin) şi, ca atare, o emanaţie a lui Dumnezeu. De unde şi întrebarea: în cazul în care este lumină, culoarea este şi ea imaterială? Sau nu este decât materie, un simplu înveliş îmbrăcând obiectele? Pentru Biserică miza este de cea mai mare importanţă. În cazul în care culoarea este lumină, ea face parte din principiul divin prin însăşi natura sa. A căuta să extinzi în lumea de jos – în special în biserică – locul culorii înseamnă a înghesui tenebrele în folosul luminii, adică al lui Dumnezeu. Astfel, căutarea culorii şi căutarea luminii sunt inseparabile. Din contra, în cazul în care culoarea este o substanţă materială, un simplu înveliş, ea nu-i deloc o emanaţie a divinităţii, ci un artificiu inutil adăugat de om Creaţiei. În acest caz, trebuie respinsă, combătută, alungată din templu, deoarece este în egală măsură imorală şi nocivă, constituind un obstacol acelui *transitus* care trebuie să-l conducă pe om spre Dumnezeu.

Aceste probleme dezbătute începând cu secolele al VIII-lea – al IX-lea, uneori chiar mai în amonte, rămân încă obiecte

Scanned with CamScanner

ale unor polemici aprinse pe la mijlocul secolului al XII-lea. Acestea nu sunt doar de natură teologică sau speculativă; totodată, au un impact concret asupra vieţii cotidiene, asupra cultului şi a creaţiei artistice. În funcţie de răspunsurile ce li se aduc, sunt determinate locul culorii în mediul înconjurător, precum şi comportamentul bunului creştin, în mediile pe care le frecventează, în imaginile pe care le contemplă, în hainele pe care le poartă, în obiectele pe care le manipulează. Ele condiţionează, mai cu seamă, rolul şi locul culorii în biserică şi în practicile artistice şi liturgice.

Într-adevăr, există prelaţi cromofili, care asimilează culoarea luminii, şi prelaţi cromofobi, care nu văd în culoare decât materie. Printre primii, cel mai cunoscut este Suger care, la orizontul anilor 1130-1140, pe când îşi reconstruieşte biserica abaţială din Saint-Denis, acordă culorii un loc considerabil. Pentru el, ca şi pentru marii abaţi ai Ordinului Cluny două secole mai înainte, nimic nu este prea frumos când e vorba de casa lui Dumnezeu. Toate tehnicile şi toate suporturile, picturile, vitraliile, emailurile, stofele, pietrele, orfevrăria sunt solicitate pentru a face din biserică un templu al culorii, dat fiind că lumina, frumuseţea şi bogăţia, necesare întru proslăvirea lui Dumnezeu, se exprimă în primul rând prin culori[70]. Printre acestea, albastrul joacă de-acum înainte un rol esenţial deoarece, asemeni aurului, albastrul înseamnă lumină, lumină divină, lumină celestă, lumină în care se înscrie tot ce a fost creat. De-acum înainte, şi pentru mai multe secole, în arta occidentală va exista aproape o sinonimie între lumină, aur şi albastru.

Această concepţie a culorii, în special a culorii albastre, revine în mai multe rânduri în scrierile lui Suger, în special în tratatul *De consecratione*[71]. Pentru el, care visează să ridice o biserică din pietre preţioase – asemeni Ierusalimului ceresc

Scanned with CamScanner

văzut de Isaia (Is **60**, 1-6) şi de sfântul Ioan (Ap **21**, 9-27) –, safirul este cea mai frumoasă piatră, albastrul fiindu-i asimilat în mod constant. El creează impresia de sacru şi lasă lumina lui Dumnezeu să pătrundă din plin în biserică[72]. Asemenea idei sunt reluate, puţin câte puţin, de numeroşi prelaţi şi, de-a lungul secolului următor, sunt puse în practică în construcţia edificiilor gotice. Cel mai frumos produs îl constituie probabil Sainte-Chapelle de Paris, concepută şi construită pe la mijlocul secolului al XIII-lea ca un sanctuar al luminii şi al culorii. Totuşi, albastrul este aici mai puţin luminos decât în secolul al XII-lea şi, ca în majoritatea marilor biserici gotice, asocierea sa sistematică cu roşul îi conferă adeseori un aspect violaceu.

Cu toate acestea, poziţiile lui Suger cu privire la culoare şi la lumină au şi adversari. Începând cu epoca carolingiană şi până la Reformă, există prelaţi constructori cromofobi. Neîndoielnic, sunt mai puţin numeroşi decât primii, dar ei se pot revendica de la exemplul şi de la autoritatea mai multor prelaţi sau teologi celebri, începând cu sfântul Bernard. Într-adevăr, pentru abatele din Clairvaux, culoarea este materie şi mai puţin lumină. Este un înveliş, un fard, o deşertăciune (*vanitas*) de care trebuie să te fereşti şi care urmează a fi alungată din templu[73]. De unde şi această absenţă a culorii în majoritatea bisericilor cisterciene. Sfântul Bernard nu este doar iconoclast (singura imagine pe care o tolerează este crucifixul), dar şi un cromofob înrăit, iar odată cu el şi diferiţi prelaţi, nu doar cistercieni, duşmani ai oricărui lux. În secolul al XII-lea, aceşti prelaţi sunt încă relativ numeroşi, chiar dacă poziţia lor nu este una dominantă. Asemeni sfântului Bernard, ei îşi motivează respingerea culorii pornind de la etimologia cuvântului latin *color*, care asociază acest termen familiei verbului *celare*, a ascunde: de bună seamă, culoarea este ceea ce ascunde, ceea

Scanned with CamScanner

ce disimulează, ceea ce înşală[74]. În consecinţă, trebuie să ne lipsim de ea. În secolul al XII-lea, culorile care, într-o biserică, sunt scoase la vedere (sau ascunse vederii), pentru călugări şi enoriaşi, pot fi legate aşadar de însăşi definiţia pe care cutare sau cutare prelat sau teolog o dă culorii[75]. Nu va mai fi la fel, în secolul următor.

Scanned with CamScanner

2. O CULOARE NOUĂ

Secolele al XI-lea – al XIV-lea

După anul 1000, dar mai ales începând cu secolul al XII-lea, albastrul încetează a fi, în Occident, o culoare de planul doi sau de renume îndoielnic, după cum era în timpul Antichității romane sau pe durata Evului Mediu timpuriu. Din contra, devine în curând o culoare la modă, o culoare aristocratică, și chiar – deja – cea mai frumoasă dintre culori, în viziunea unor autori. În câteva decenii, statutul său se schimbă, valoarea sa economică se înzecește, voga sa în îmbrăcăminte se accentuează, locul său în creația artistică fiind unul copleșitor. O promovare uimitoare și neașteptată, mărturie a unei totale reorganizări a ierarhiei culorilor în cadrul codurilor sociale, în sistemele de gândire, precum și în modelele de sensibilitate.

Această nouă ordine a culorilor, ale cărei premise se fac simțite odată cu sfârșitul secolului al XI-lea, nu se referă, evident, doar la culoarea albastră. Toate culorile sunt afectate. Doar că soarta rezervată albastrului, precum și remarcabila sa ascensiune, în numeroase domenii, constituie pentru istoric adevărate fire călăuzitoare pentru a studia această mutație culturală de mare anvergură.

Scanned with CamScanner

2. O CULOARE NOUĂ

Secolele al XI-lea – al XIV-lea

După anul 1000, dar mai ales începând cu secolul al XII-lea, albastrul încetează a fi, în Occident, o culoare de planul doi sau de renume îndoielnic, după cum era în timpul Antichității romane sau pe durata Evului Mediu timpuriu. Din contra, devine în curând o culoare la modă, o culoare aristocratică, și chiar – deja – cea mai frumoasă dintre culori, în viziunea unor autori. În câteva decenii, statutul său se schimbă, valoarea sa economică se înzecește, voga sa în îmbrăcăminte se accentuează, locul său în creația artistică fiind unul copleșitor. O promovare uimitoare și neașteptată, mărturie a unei totale reorganizări a ierarhiei culorilor în cadrul codurilor sociale, în sistemele de gândire, precum și în modelele de sensibilitate.

Această nouă ordine a culorilor, ale cărei premise se fac simțite odată cu sfârșitul secolului al XI-lea, nu se referă, evident, doar la culoarea albastră. Toate culorile sunt afectate. Doar că soarta rezervată albastrului, precum și remarcabila sa ascensiune, în numeroase domenii, constituie pentru istoric adevărate fire călăuzitoare pentru a studia această mutație culturală de mare anvergură.

Scanned with CamScanner

ROLUL FECIOAREI

Ascensiunea tonurilor albastre se face simţită mai întâi în artă şi în icoane, odată cu răscrucea secolelor al XI-lea – al XII-lea. Nu pentru că mai înainte albastrul ar fi fost absent din creaţia artistică, absolut evident. S-a remarcat deja în ce măsură albastrul era abundent în mozaicul paleocreştin şi prezent în miniaturile epocii carolingiene. Dar până în secolul al XII-lea, el rămâne adeseori o culoare secundară sau periferică; pe plan simbolic, acesta contează mai puţin decât cele trei „culori fundamentale" ale culturilor vechi: roşul, albul şi negrul. Apoi, dintr-odată, totul se schimbă în doar câteva decenii, după cum o atestă, în artele culorii, noul său statut pictural şi iconografic, precum şi voga în creştere în steme şi în obiceiurile vestimentare. Exemplul îmbrăcămintei Fecioarei va servi drept punct de plecare în analiza noastră, deoarece permite o schiţare a modalităţilor şi a mizelor acestei promovări, pe cât de rapide, pe atât de intense.

Într-adevăr, Maria nu a fost mereu îmbrăcată în albastru. Ba chiar va trebui să aşteptăm secolul al XII-lea pentru ca, în pictura occidentală, Fecioara să fie asociată în primul rând cu această culoare ce va să devină unul dintre atributele sale obligatorii: de-acum înainte, albastrul ia locul fie pe mantia sa (cazul cel mai frecvent), fie pe rochia sa, fie – mai rar – pe ansamblul ţinutei sale vestimentare. Mai înainte, în icoane, Maria putea fi îmbrăcată în orice culoare, doar că era vorba, aproape mereu, de o culoare sumbră: negru, gri, brun, violet, albastru sau verde închis. Ideea dominantă este cea a unei culori ce redă mâhnirea, doliul. Fecioara poartă doliu după fiul său, mort pe Cruce. Această idee este deja prezentă în arta paleocreştină – în Roma imperială uneori se poartă haine negre sau cernite cu ocazia

Scanned with CamScanner

funeraliilor unui părinte sau prieten[76] – şi se prelungeşte în arta carolingiană şi ottoniană. Cu toate acestea, în prima jumătate a secolului al XII-lea, această paletă se va reduce, iar albastrul tinde să îndeplinească, de unul singur, acest rol de atribut al doliului Fecioarei. În plus, el se înseninează, se face mai seducător: din tern şi obscur, după cum arăta timp de mai multe secole, devine mai deschis şi mai luminos. Meşterii sticlari şi miniaturiştii încearcă să pună în acord acest nou albastru al Fecioarei cu noua concepţie a luminii pe care preoţii constructori şi beneficiari o împrumută de la teologi.

Extraordinara dezvoltare a cultului Fecioarei asigură promovarea acestui nou albastru şi îl extinde cu rapiditate asupra tuturor domeniilor creaţiei artistice. Pe la orizontul anilor 1140 pictorii sticlari pun la punct celebrul „albastru de Saint-Denis", legat de reconstrucţia bisericii abaţiale. Câţiva ani mai târziu, atunci când oamenii şi tehnicile şantierului de la Saint-Denis se deplasează spre vest, acest albastru devine în acelaşi timp „albastru de Chartres" şi „albastru de Mans"; apoi se răspândeşte la scară largă şi îşi face intrarea într-un număr impresionant de vitralii în timpul celei de a doua jumătăţi a secolului al XII-lea şi în primii ani ai secolului al XIII-lea[77].

Acest vitraliu albastru exprimă o concepţie nouă a cerului şi a luminii. Totuşi, de-a lungul deceniilor, el se diversifică în noi şi noi nuanţe, uneori pe punctul de a căpăta, în arta secolului al XIII-lea, tonalităţi mai obscure sau mai saturate. Lucrul acesta se datorează în parte unor constrângeri tehnice şi financiare (folosirea din ce în ce mai frecventă a cuprului sau a magneziului în locul cobaltului) şi antrenează adevărate mutaţii estetice: albastrul gotic de la Sainte-Chapelle, pe la 1250, nu prea are nimic în comun cu albastrul roman de la Chartres, aşezat în vitralii circa un secol mai devreme[78].

Scanned with CamScanner

În aceeaşi epocă, smălţuitorii se străduiesc să-i imite pe meşterii sticlari. În consecinţă, contribuie la difuzarea noilor tonuri ale culorii albastre pe un număr oarecare de obiecte liturgice (calicii, patene, pixide, racle cu moaşte) şi pe obiecte ale vieţii cotidiene, în special aşa-zisele *gémellions* (lighene servind la spălarea mâinilor înainte de masă). Mai târziu, în pictura cărţilor manuscrise, miniaturiştii încep să asocieze sau să opună în mod sistematic tonurile roşii şi tonurile albastre, în interiorul miniaturilor. Şi mai târziu, în primele decenii ale secolului al XIII-lea, câteva personaje importante încep să poarte haine albastre, imitând-o pe regina cerurilor, ceea ce era de neimaginat două sau trei generaţii mai înainte. Ludovic IX cel Sfânt este primul rege al Franţei care se îmbracă astfel în mod constant.

Aşadar, îmbrăcându-se în albastru în icoane, Fecioara a contribuit în mare măsură la o nouă valorizare a acestei culori în societate. Vom vedea mai târziu cum această valorizare se va exprima pe stofe şi în vestimentaţie. Pentru a nu mai reveni aici asupra subiectului, să evocam totuşi felul în care va evolua albastrul Fecioarei după sfârşitul epocii gotice, când voga sa atinge apogeul.

Într-adevăr, arta gotică nu a reuşit să închine definitiv Fecioara culorii albastre, chiar dacă la începutul epocii moderne această culoare rămâne atributul său cromatic privilegiat. Odată cu arta barocă, o modă nouă îşi face treptat intrarea: acea a fecioarelor de aur sau aurite, culoare ce trece drept cea a luminii divine. Această modă va triumfa în secolul al XVIII-lea şi se va menţine până în secolul al XIX-lea. Totuşi, odată cu adoptarea dogmei Concepţiei Imaculate – conform căreia Maria, din primele clipe ale conceperii sale, graţie unui privilegiu unic al lui Dumnezeu, a fost ferită de pata păcatului originar –, dogmă re-

Scanned with CamScanner

cunoscută definitiv de către papa Pius IX în 1854, culoarea iconografică a Fecioarei devine albul, simbol al purității și al virginității. De-acum înainte, pentru prima dată cu începere din vremurile cele mai străvechi ale creștinismului, culoarea iconografică a Mariei și culoarea sa liturgică sunt în sfârșit identice: albul. Într-adevăr, începând cu secolul al V-lea, pentru anumite dioceze și odată cu pontificatul lui Innocențiu III (1198-1216), în liturghie, sărbătorile Fecioarei sunt asociate, pentru o bună parte a Creștinătății romane, cu culoarea albă[79].

Pe durata secolelor, Fecioara a trecut astfel prin toate culorile, sau aproape prin toate, după cum o arată o uimitoare statuie tăiată într-un frumos lemn de tei după anul 1000, astăzi conservată la muzeul din Liège. Această Fecioară romană a fost vopsită mai întâi în negru, cum era adeseori cazul în acea epocă. În secolul al XIII-lea, este repictată în albastru, conform canoanelor iconografiei și teologiei gotice. Doar că la sfârșitul secolului al XVII-lea, aceeași Fecioară va fi, asemeni atâtor altor, „barochizată" și va abandona albastrul în favoarea auritului, culoare pe care o va păstra timp de circa două secole, înainte de a fi vizitată de dogma Concepției Imaculate și, în consecință, acoperită în întregime cu vopsea albă (pe la 1880). Această suprapunere a patru culori succesive pe durata unui mileniu de istorie face din această sculptură fragilă un obiect viu, dar și un excepțional document de istorie picturală și simbolică.

MĂRTURIA STEMELOR

Promovarea albastrului în secolele al XII-lea și al XIII-lea nu se exprimă doar în artă și în icoane. Ea vizează toate domeniile vieții sociale, acționează în profunzime asupra mode-

Scanned with CamScanner

lelor de sensibilitate şi are consecinţe economice importante. Uneori, această promovare se exprimă într-o manieră încifrată. Este cazul stemelor, care-şi fac apariţia cam pretutindeni în Europa Occidentală în secolul al XII-lea şi a căror răspândire se dovedeşte a fi foarte rapidă, atât în spaţiul geografic, cât şi în spaţiul social.

Heraldica este un domeniu în care istoricul obişnuit să opereze cu cifre şi simboluri se află pe un teren cunoscut. În plus, studierea statistică a stemelor poate servi drept punct de plecare pentru diverse anchete privitoare la voga şi semnificaţia culorilor. În raport cu toate celelalte documente „în culori", stema prezintă avantajul şi originalitatea de a ignora nuanţele. Culorile blazonului sunt culori abstracte, conceptuale, absolute, pe care artistul este liber să le exprime după cum îl taie capul, în funcţie de materia primă sau de suportul pe care lucrează. În stema regelui Franţei, de pildă – *de azur, semănat cu flori de crini de aur – azurul* (astfel este calificată culoarea albastră în limba franceză a blazonului) este când exprimat de un albastru deschis, când de un albastru mediu, când de un albastru închis; lucrul acesta nu are nicio importanţă şi nicio semnificaţie. Altminteri, un număr mare de steme medievale nu ne sunt cunoscute graţie reprezentărilor în culori, ci doar din descrierile unor armoriale sau ale unor texte literare, în limbajul heraldic. În aceste texte, nuanţele nu sunt precizate niciodată, iar termenii desemnând culoarea se reduc la nişte categorii pure[80]. Prin însuşi acest fapt, constrângerile sau contingenţele datorate naturii suporturilor, posibilităţilor unor tehnici picturale sau de vopsire, chimiei pigmenţilor sau coloranţilor, factorilor temporali sau chiar unor preocupări estetice nu trag la cântar câtuşi de puţin atunci când încercăm o cercetare statistică a culorilor şi a frecvenţei acestora în ste-

Scanned with CamScanner

mele medievale. Ceea ce înseamnă un avantaj considerabil, în faţa tuturor celorlalte documente.

Or, un atare studiu statistic al culorilor blazonului pune în valoare o progresie constantă a *azurului* în stemele europene, pe o perioadă cuprinsă între epoca apariţiei lor, pe la mijlocul secolului al XII-lea, şi începutul secolului al XV-lea. Acest indice este de doar 5% pe la 1200, dar trece de 15% începând cu 1250, de 25% pe la 1300 şi de 30% pe la 1400[81]. În alţi termeni, doar o stemă din 20 conţine albastru la sfârşitul secolului al XII-lea şi circa o stemă din trei la începutul secolului al XV-lea. Ascensiunea este de-a dreptul spectaculoasă.

Acestui tablou de ansamblu, ce se sprijină pe statisticile ce iau în calcul stemele provenind din toate regiunile Europei Occidentale, se cuvine să-i aducem câteva nuanţări geografice. *Azurul* este, bunăoară, mai frecvent în Franţa de Est decât în Franţa de Vest, în Ţările de Jos decât în Germania, în Italia de Nord decât în Italia meridională. În plus, trebuie să subliniem în ce măsură, până în secolul al XVI-lea, regiunile Europei bogate în *azur* (albastru) sunt sărace în *sable* (negru), şi invers[82]. Dintr-un punct de vedere heraldic (dar şi din alte puncte de vedere), albastrul şi negrul joacă uneori acelaşi rol.

Aşadar, până pe la mijlocul secolului al XIII-lea, *azurul* se întâlneşte rar în stemele purtate de indivizi sau de familii adevărate. La fel, şi în stemele imaginare. Am subliniat, cu diferite ocazii, ce bogăţie de informaţii referitoare la simbolica şi sensibilitatea medievale[83] poate aduce istoricului cercetarea stemelor atribuite de către autorii şi artiştii Evului Mediu unor personaje „imaginare" (eroi ai unor poeme epice şi ai unor romane curtezane, figuri biblice sau mitologice, sfinţi şi persoane divine, personificare a unor vicii sau a unor virtuţi etc.). Nu mai revin aici. Dar în cazul problemei ce ne

Scanned with CamScanner

preocupă – promovarea culorii albastre în secolele al XII-lea şi al XIII-lea – stemele imaginare, şi în special stemele literare, furnizează numeroase mărturii pertinente. În literatura ciclului arthurian, de exemplu, un *topos* heraldic este exemplar din acest punct de vedere: intrarea în scenă, într-una din povestiri, a unui cavaler purtând o stemă *plină* – adică într-o culoare[84] – care-i ţine calea eroului şi îl sfidează. Este întotdeauna un eveniment cu o funcţionalitate retardată: culoarea stemei atribuite acestui cavaler necunoscut constituie pentru autor o modalitate de a sugera cu cine avem de a face şi a lăsa să ghicim ce va să se întâmple.

Într-adevăr, în romanele franceze ale ciclului arthurian din secolele al XII-lea şi al XIII-lea există un cod al culorilor deosebit de recurent. Astfel, un cavaler roşu este, de cele mai multe ori, un cavaler animat de intenţii rele (totodată, poate fi şi un personaj care vine de pe Lumea Cealaltă)[85]. Un cavaler negru este un erou de prim-plan care caută să-şi ascundă identitatea; poate fi bun sau rău, culoarea neagră neavând întotdeauna un sens negativ în acest tip de literatură[86]. Un cavaler alb se situează în general de partea binelui; este adeseori un personaj în vârstă, prieten sau protector al eroului[87]. În sfârşit, un cavaler verde este adeseori un tânăr al cărui comportament îndrăzneţ sau insolent va fi cauza unei dezordini; şi el poate fi bun sau rău[88].

Ceea ce frapează în acest cod cromatic literar este absenţa totală, până la mijlocul secolului al XIII-lea, a cavalerului albastru. Asta fiindcă albastrul nu înseamnă nimic. Sau, cel puţin, deoarece este încă prea sărac din punct de vedere heraldic şi simbolic, pentru a fi folosit într-un asemenea procedeu narativ. Intrarea unui cavaler albastru în text n-ar constitui aşadar o chemare semnificativă pentru cititor sau ascultător.

Scanned with CamScanner

Este prea devreme: promovarea culorii albastre în codurile sociale şi în sistemele simbolice e departe de a fi încheiată, iar codul culorilor cavalerilor întâlniţi pe drumul aventurii este în mare parte elaborat înaintea acestei promovări.

De-a lungul secolului al XIV-lea, totuşi, această întrebuinţare a culorilor în romanele cavalereşti suferă câteva transformări (vastul roman anonim *Perceforest*, încheiat puţin înaintea jumătăţii de secol, constituie prima dintre mărturii[89]). Negrul, de pildă, se situează adeseori de partea răului; din contra, roşul încetează a fi peiorativ. Şi, mai cu seamă, albastrul îşi face apariţia. De-acum înainte există cavaleri albaştri, personaje curajoase, loiale, credincioase. La început, sunt cavalerii de planul doi[90], apoi, treptat, eroi de prim rang. Între 1361 şi 1367, Froissart merge până într-acolo încât compune un *Dit du bleu chevalier* (*Cuvânt despre cavalerul albastru*), ceea ce era de neimaginat, dat fiind că era lipsit de semnificaţie, în epoca lui Chrétien de Troyes sau a celor două generaţii ce l-au urmat[91].

DE LA REGELE FRANŢEI LA REGELE ARTHUR: NAŞTEREA ALBASTRULUI REGAL

Pe acest teren deosebit, al heraldicii, voga recentă a culorii albastre beneficiază de serviciile unui remarcabil „agent de promovare", jucând un rol comparabil cu cel al Fecioarei în icoane: regele Franţei.

Odată cu secolul al XII-lea, ba chiar probabil puţin în amonte, regele capetian face uz de un scut *de azur, semănat cu flori de crini de aur*, adică de un scut albastru presărat în intervale regulate cu flori stilizate de culoare galbenă. Este, la

Scanned with CamScanner

această epocă, singurul suveran din Occident care poartă albastru în stemă. Această culoare, care a fost mai întâi una dinastică înainte de a deveni una strict heraldică, a fost probabil aleasă câteva decenii mai devreme drept omagiu adus Fecioarei, protectoare a regatului Franței și a monarhiei capețiene. Suger și sfântul Bernard au jucat, cu certitudine, un rol decisiv în această alegere, ca și în cazul celei a florii de crin, alt atribut al Fecioarei, care devine emblemă regală capețiană odată cu sfârșitul domniei lui Ludovic VI – începutul domniei lui Ludovic VII (între 1130 și 1140), înainte de a se transforma într-o adevărată figură heraldică, la începutul domniei lui Filip August[92] (pe la 1180).

Mai târziu, în secolul al XIII-lea, prestigiul regelui Franței a crescut într-atât, încât o mulțime de familii și de indivizi introduc, prin imitație, azurul în stemele lor, mai întâi în Franța, apoi în toată Creștinătatea occidentală. În același timp, azurul heraldic, fie că este regal sau dinastic, iese puțin câte puțin din cadrul propriu scuturilor sau banierelor pentru a-și face apariția pe numeroase suporturi și în contexte care nu sunt doar heraldice: ungeri la domnie și încoronări, sărbători și ceremonii, ritualuri monarhice, intrări regale sau princiare, întreceri și turniruri, veșminte de gală[93]. Așadar, azurul regelui Franței contribuie la rându-i, în mare măsură, la voga tonurilor albastre în secolele al XIII-lea și al XIV-lea.

Cu atât mai mult cu cât pe stofe – după cum o vom vedea puțin mai departe – progresele tehnicilor de vopsire realizate începând cu anii 1200 vor face posibilă de-acum înainte fabricarea unui albastru mai senin și mai luminos în locul acelui albastru tern, suriu sau spălăcit din secolele precedente[94]. De unde și voga în creștere a acestei culori în îmbrăcămintea aristocratică și patriciană[95], atunci când aceasta era rezerva-

Scanned with CamScanner

tă, până de curând, hainelor de lucru ale artizanilor şi, mai cu seamă, ale ţăranilor. Totodată, amintim exemplul primilor regi – cum ar fi Ludovic IX cel Sfânt[96] sau Henric III al Angliei – care, la orizontul anilor 1230-1250, încep a se îmbrăca în albastru, ceea ce suveranii secolului al XII-lea nu ar fi făcut-o, fără doar şi poate, niciodată. În curând, aceşti regi sunt imitaţi de anturajul lor, şi chiar de regele Arthur, principalul rege legendar, rod al imaginaţiei medievale: nu doar în imagini, cu începere de la jumătatea secolului al XIII-lea, regele Arthur poate fi văzut adeseori îmbrăcat în albastru, dar el poartă de-acum înainte drept stemă un scut *de azur, cu trei coroane de aur*, altfel spus un scut ale cărui culori sunt identice celor ale regelui Franţei[97].

Rezistenţa în faţa acestei invazii a tonurilor albastre regale şi princiare vine mai cu seamă din ţările germanice şi din Italia, unde roşul – culoarea împăratului – întârzie într-o oarecare măsură promovarea albastrului. Doar că este o rezistenţă de scurtă durată: la sfârşitul Evului Mediu, până şi în Germania şi în Italia, albastrul devine culoarea regilor, principilor, nobililor şi patricienilor[98] – roşul rămânând culoarea emblematică şi simbolică a puterii imperiale şi a papalităţii.

A VOPSI ÎN ALBASTRU: DROBUŞORUL ŞI PASTELUL

Noua vogă a tonurilor albastre începând cu secolul al XIII-lea este favorizată de progresele tehnicilor de vopsire şi se datorează dezvoltării culturii de drobuşor. Este vorba de o plantă cruciferă care creşte în stare sălbatică în numeroase regiuni ale Europei, pe solurile umede şi argiloase. Principiul

Scanned with CamScanner

colorant (indigotina) rezidă în mod esenţial în frunzele acesteia. Începând cu anii 1230, ea devine, ca şi garanţa, obiect al unei adevărate culturi industriale pentru a satisface cererea în creştere a postăvarilor şi a boiangiilor. Operaţiile necesare pentru obţinerea colorantului albastru sunt pe cât de lungi, pe atât de complexe. Mai întâi, frunzele sunt culese şi măcinate la moară pentru a obţine o pastă omogenă lăsată să fermenteze două sau trei săptămâni. Apoi se fabrică din această cocă – celebrul pastel[99] – gogoşi sau turte de circa o jumătate de picior diametru. Pe urmă sunt lăsate să se usuce în voie la adăpost, pe lese de nuiele, înainte de a fi puse în vânzare, la capătul câtorva săptămâni, negustorului de pastel, aşa-zisul *„guèdier"*. Anume el transformă aceste gogoşi în vopsea. O muncă îndelungată, delicată, murdară, dăunătoare, necesitând o mână de lucru specializată. Iată de ce pastelul este un produs scump, chiar dacă drobuşorul creşte lesne pe numeroase întinderi şi chiar dacă, pentru a vopsi în albastru, nu este deloc necesară mordansarea, după cum e cazul s-o facem din abundenţă pentru vopsirea în roşu. Începând cu anii 1220-1240, anumite regiuni (Picardia şi Normandia, Lombardia, Thuringia, comitatele Lincoln şi Glastonbury în Anglia, satele din jurul Sevillei în Spania) s-au specializat în cultura drobuşorului. Mai târziu, pe la mijlocul secolului al XIV-lea, Languedocul devine, împreună cu Thuringia, capitala pastelului european. Acesta face averea unor oraşe ca Toulouse sau Erfurt, iar ţările producătoare de drobuşor şi de pastel devin, la sfârşitul Evului Mediu, „ţări unde curg lapte şi miere", deoarece acest „aur albastru" face obiectul unui comerţ intens. În special, este exportat spre Anglia[100] şi Italia de Nord, care nu sunt în stare să producă suficientă marfă pentru a face faţă necesităţilor industriei lor fabricătoare de postavuri, de-acum înainte

Scanned with CamScanner

mare consumatoare de vopsea albastră, precum şi spre Bizanţ şi ţările Islamului. Doar că această opulenţă nu va dura: în epoca modernă, cultura drobuşorului şi comerţul cu pastel vor fi ruinate, puţin câte puţin, odată cu sosirea în Europa a indigoului din Antile şi din Lumea Nouă, al cărui principiu colorant, învecinat îndeaproape, este şi mai performant. Vom reveni la acest subiect.

Să rămânem, pentru moment, în secolul al XIII-lea care ne-a lăsat mai multe mărturii ale unor conflicte violente dintre negustorii de garanţă (plantă ce servea la vopsirea în roşu) şi negustorii de drobuşor. În Thuringia, primii vor ajunge să cearâ unor meşteri sticlari de a-i reprezenta pe diavoli în albastru în vitraliile bisericilor, pentru a discredita noua modă[101]. Mai la nord, la Magdeburg, capitala comerţului cu garanţă pentru întreaga Germanie şi ţările slave, însuşi infernul – în calitate de tărâm al morţii şi al durerii – este reprezentat în albastru pe picturile murale, pentru a discredita culoarea nou promovată[102]. Pierdere de timp! Drobuşorul triumfă; în tot Occidentul, începând cu jumătatea secolului al XIII-lea, tonurile roşii încep să dea înapoi în favoarea tonurilor albastre pe stofe şi în îmbrăcăminte, spre necazul negustorilor de garanţă. Doar pe mătase şi pe postavurile de lux – celebrele postavuri „stacojii"[103] – tonurile roşii reuşesc să combată moda nouă. Dar această rezistenţă a unor somptuoase tonuri roşii vestimentare nu va dura câtuşi de puţin dincolo de Evul Mediu[104].

Noua vogă a albastrului contribuie la sporirea averii unor boiangii specializaţi în această culoare; puţin câte puţin, ei ajung în fruntea profesiei lor, în locul puternicilor boiangii de roşu. Această evoluţie are loc în ritmuri diferite, în funcţie de oraş. Este precoce în Flandra, Artois, Languedoc, Catalonia şi Toscana; mai tardivă la Veneţia, Geneva, Avignon, Nürn-

Scanned with CamScanner

berg sau Paris. Realizarea unei capodopere, necesară pentru a trece drept meşter în meseria sa, constituie o bună mărturie a acestor mutaţii: la Rouen, Toulouse, Erfurt, capodopera se execută în albastru începând cu secolul al XIV-lea, inclusiv pentru lucrătorii care au lucrat la un boiangiu de roşu; în timp ce la Milano va trebui să aşteptăm secolul al XV-lea, iar la Nürnberg şi Paris, secolul al XVI-lea[105].

BOIANGII DE ROŞU ŞI BOIANGII DE ALBASTRU

Meseria de boiangiu este într-adevăr foarte compartimentată şi reglementată cu severitate. Numeroase texte, începând din secolul al XIII-lea, precizează organizarea şi fazele succesive ale carierei de boiangiu, localizarea în cadrul oraşului, drepturile şi obligaţiile, lista coloranţilor liciţi şi a coloranţilor interzişi[106]. Din nefericire, aceste texte sunt, în marea majoritate, inedite, iar boiangiii, spre deosebire de postăvari sau de ţesători, îşi aşteaptă încă istoricii[107]. Voga istoriei economice între anii treizeci şi şaptezeci ai secolului al XX-lea a permis, cu certitudine, o mai bună înţelegere a locului vopselei în lanţul de producţie a postavurilor, dar şi a relaţiilor de dependenţă care-i leagă pe boiangii de negustorii postăvari[108]; lipseşte însă o lucrare de sinteză care ar fi consacrată în mod special acestei profesii.

Boiangiii medievali au lăsat totuşi numeroase urme în documentele epocii. Şi aceasta din mai multe motive, principalul ţinând de locul important pe care-l ocupă activităţile de vopsire în viaţa economică. Industria textilă este marea industrie a Occidentului medieval, iar toate oraşele care fabrică posta-

Scanned with CamScanner

vuri sunt oraşe în care boiangiii sunt în număr mare şi foarte bine organizaţi. Or, sunt frecvente conflictele care îi opun altor bresle, în special postăvarilor, ţesătorilor şi tăbăcarilor. Pretutindeni, extrema divizare a muncii şi rigidele reglementări profesionale le rezervă boiangiilor monopolul practicilor de vopsire. Doar că ţesătorii care, cu anumite excepţii, nu au dreptul să-şi vopsească marfa, o fac totuşi. De unde şi litigiile, procesele, şi deci arhivele, adeseori bogate în informaţii pentru un istoric al culorilor. Astfel aflăm bunăoară că în Evul Mediu se vopseşte aproape mereu postavul ţesut, mai rar firul (cu excepţia firului de mătase) sau lâna nescărmănată[109].

Uneori, ţesătorii obţin de la autorităţile municipale sau senioriale dreptul de a vopsi postavurile de lână într-o culoare abia ieşită la modă sau pornind de la o materie colorantă până de curând puţin folosită, dacă nu chiar ignorată de boiangii. Acest privilegiu al noutăţii, ce permite ocolirea statutelor şi reglementărilor existente, şi care ne prezintă breasla ţesătorilor ca fiind mai puţin conservatoare (în acest domeniu) în comparaţie cu cea a boiangiilor, provoacă firește mânia acestora din urmă. Astfel la Paris, pe la 1230, regina Blanca de Castilia i-a autorizat pe ţesători să vopsească în albastru, în două din oficinile lor, folosind în exclusivitate drobuşor. Măsura în cauză, ce răspundea unei noi cereri a clientelei pentru această culoare, mult timp delăsată, iar de-acum înainte foarte căutată, după cum ne-am convins, va provoca un conflict acut între boiangii, ţesători, autoritatea regală şi autorităţile municipale pe durata mai multor decenii. *Cartea meseriilor* (*Livre des mestiers*) a lui Étienne Boileau, magistrat al Parisului, compilată la cererea lui Ludovic IX cel Sfânt pentru a consemna în scris statutele diferitelor bresle pariziene, se vrea o replică a evenimentelor din 1268:

Scanned with CamScanner

„Oricine este țesător la Paris nu poate vopsi la el acasă în nicio culoare, decât în [albastru folosind] drobușor. Doar că n-o poate face decât în două ateliere, dat fiind că regina Blanca – Dumnezeu s-o aibă în pază – le-a permis țesătorilor să dețină două case în care este licit să practice atât țesătoria, cât și vopsitul cu drobușor (...) Când un țesător ce vopsește cu drobușor moare, magistratul Parisului împreună cu consiliul meșterilor și juriul țesătorilor trebuie să pună în locul lui un alt țesător, care să aibă același drept de a vopsi cu drobușor. În meseria lor de țesătorie, meșterii nu au dreptul să vopsească cu drobușor decât în două case"[110].

Cât despre tăbăcari – alți artizani suspecți, dat fiind că materia primă cu care lucrează provine de la cadavrele animalelor –, conflictele nu se referă la țesătură, ci la apa de râu. Atât boiangiii, cât și tăbăcarii au o nevoie vitală de apă pentru a-și practica meseria, altminteri ca și alți numeroși artizani. Doar că au nevoie de apă curată. Or, atunci când primii o murdăresc cu materiile lor colorante, cei din urmă nu o mai pot folosi pentru a lăsa la macerat pieile de animale. Și invers, atunci când tăbăcarii aruncă în râu apele murdare după argăsire, boiangiii nu mai au ce face cu ele. De unde și numeroase conflicte, procese peste procese și deci documente de arhivă. Printre acestea din urmă, numeroasele pastorale, reglementări și decizii ale poliției care le cer boiangiilor (dar și altor bresle) să se stabilească în afara orașului și a periferiilor acestuia, deoarece

„meseriile în cauză atrag după sine atâta infecție sau se folosesc de ingrediente atât de vătămătoare corpului uman, încât ar trebui luate măsuri în alegerea locurilor în care ar putea fi suportate fără ca să amenințe sănătatea publică"[111].

Scanned with CamScanner

La Paris, ca şi în toate marile oraşe, aceste interdicţii de exercitare a meseriei în zonele dens populate sunt repetate iarăşi şi iarăşi începând cu secolul al XV-lea până în secolul al XVIII-lea. Iată, cu titlu de exemplu, textul unui regulament parizian din 1533:

> *„Se interzice tuturor blănarilor, tăbăcarilor şi boiangiilor să-şi exercite meseriile în casele lor din oraş sau de la periferie; sunt somaţi să nu-şi ducă la spălat lâna în râul Sena mai sus de Tuileries; (...) li se interzice totodată să-şi verse apa pentru tăbăcit, vopselele sau alte asemănătoare infecţii în râu; li se permite doar să se retragă pentru munca lor, dacă aceasta li se pare bună, mai sus de Paris, spre Chaillot, la o depărtare de periferie de cel puţin două trageri cu arcul, sub ameninţarea confiscării bunurilor şi mărfurilor lor şi a surghiunirii din regat"*[112].

Apropo de aceeaşi apă de râu, certuri asemănătoare – adeseori violente – îi opun pe boiangii între ei. Într-adevăr, în majoritatea oraşelor industriei textile meseriile boiangiilor sunt strict compartimentate în funcţie de materia textilă (lână, in, mătase, eventual bumbac în câteva oraşe italiene) şi de culorile sau grupurile de culori în care au dreptul să vopsească. Regulamentele le interzic să vopsească o stofă sau să opereze într-o gamă de culori pentru care nu au licenţă. Pentru lână, de exemplu, începând cu secolul al XIII-lea, dacă eşti boiangiu de roşu nu ai dreptul să vopseşti în albastru, şi viceversa. În schimb, boiangiii de albastru îşi iau adeseori în sarcină tonalităţile verzi şi negre, pe când boiangiii de roşu, gama tonurilor galbene. Dacă aşadar, într-un oraş anume, boiangiii de roşu au trecut primii, apele râului vor fi foarte înroşite, astfel încât boiangiii de albastru nu se vor mai putea servi de acestea decât la scurgerea unui anumit timp. De unde

Scanned with CamScanner

şi certurile repetate şi ranchiunele ce trec din secol în secol. Uneori, cum ar fi la Rouen la începutul secolului al XVI-lea, autorităţile municipale încearcă să stabilească un calendar de acces la râu pe care-l inversează sau îl modifică în fiecare săptămână, astfel încât să se poată beneficia rând pe rând de apele curate[113].

În anumite oraşe din Germania şi din Italia, specializarea este şi mai accentuată: pentru aceeaşi culoare, boiangiii se deosebesc în funcţie de materia colorantă – singura –, pe care au dreptul s-o folosească. La Nürnberg şi la Milano, de exemplu, în secolele al XIV-lea şi al XV-lea, printre boiangiii de roşu se disting cei care folosesc garanţa, materie colorantă produsă din abundenţă în Occident şi la un preţ rezonabil, şi cei care utilizează cârmâzul sau coşenila, mărfuri importate din Europa Orientală sau din Orientul Apropiat, la preţul aurului. Şi unii şi alţii nu sunt supuşi aceloraşi taxe, nici aceluiaşi control, nu recurg la aceleaşi tehnici şi nici la acelaşi mordant, nu vizează aceeaşi clientelă[114]. În mai multe oraşe ale Germaniei (Magdeburg, Erfurt[115], Constanţa şi, mai cu seamă, Nürnberg), se disting, pentru tonalităţile roşii şi pentru cele albastre, boiangiii ordinari care produc vopsele de calitate curentă (*Färber* sau *Schwarzfärber*, atunci când tonalităţile sunt terne sau cenuşii) de boiangiii de lux (*Schönfärber*). Aceştia din urmă întrebuinţează materii nobile şi ştiu să imprime culoarea în fibrele stofei în profunzime. Ei sunt „boiangiii ale căror culori sunt frumoase, deschise şi solide" (*tinctores cujus colores optimi atque durabiles sunt*)[116].

Scanned with CamScanner

INTERDICŢIA AMESTECURILOR ŞI MORDANSAREA

Această specializare îngustă a activităţilor de vopsire nu-l miră câtuşi de puţin pe istoricul culorilor. Ea trebuie apropiată de acea aversiune pentru amestecuri, moştenire a culturii biblice, care impregnează întreaga sensibilitate medievală[117]. Repercusiunile sale sunt numeroase, atât în domeniile ideologic şi simbolic, cât şi în viaţa cotidiană şi în civilizaţia materială[118]. A amesteca, a fuziona, a contopi, a amalgama sunt adeseori nişte operaţiuni considerate infernale dat fiind că ele încalcă natura şi ordinea lucrurilor dorită de Creator. Toţi cei care sunt nevoiţi să le practice în calitate de sarcini profesionale (boiangiii, fierarii, alchimiştii, farmaciştii) trezesc frică sau suspiciune, deoarece par să trişeze cu materia. Ei înşişi, de altfel, ezită să se dedea unor anumite operaţiuni cum ar fi amestecul a două culori, în atelierele de vopsire, pentru a obţine o a treia; culorile se juxtapun, se suprapun, dar nu se amestecă efectiv. Înainte de secolul al XV-lea, nicio culegere de reţete pentru fabricarea culorilor, fie că este vorba de domeniul vopsirii sau de cel al picturii, nu ne spune că, pentru a fabrica un verde, trebuie să amestecăm albastru cu galben. Tonalităţile verzi se obţin altfel, fie folosind ca materie primă pigmenţii şi coloranţii în mod natural verzi (luturi verzi, malahit, cocleală, bacă de verigariu, frunze de urzică, suc de praz), fie supunând coloranţii albaştri sau negri unor tratamente ce nu ţin de amestecare. Altminteri, pentru omul din Evul Mediu, care nu ştie nimic despre spectru şi clasificarea spectrală a culorilor, albastrul şi galbenul sunt două culori ce nu au acelaşi statut şi care, atunci când sunt plasate pe aceeaşi axă, sunt foarte îndepărtate una de alta; aşadar, ele nu pot avea un „palier" intermediar care ar fi culoarea verde[119].

Scanned with CamScanner

Într-adevăr, pe scara culorilor, așa cum a definit-o Aristotel și continuatorii săi[120] și așa cum aceasta ajută la construirea majorității cataloagelor de nuanțe și a sistemelor cromatice europene până în secolul al XVII-lea, galbenul se situează de partea roșului și a albului, în timp ce verdele de partea albastrului și a negrului; între aceste două părți, există o ruptură profundă. În cazul boiangiilor, cel puțin până în secolul al XVI-lea, cuvele cu albastru și cuvele cu galben nu se află în aceeași oficină: nu este doar interzis, dar și dificil din punct de vedere material să amesteci aceste două culori pentru a obține o vopsea verde. Aceleași dificultăți sau interdicții se întâlnesc apropo de tonalitățile violete: sunt arareori obținute prin amestecul albastrului cu roșul, adică din drobușor și garanță, ci doar din aceasta din urmă, căreia i se aplică o mordansare specifică[121]. Iată de ce violeturile medievale, ca și violeturile antice, bat mai degrabă în roșu sau negru decât în albastru.

Trebuie să amintim aici numărul sporit al practicilor de vopsire care sunt puternic supuse unor constrângeri de mordansare, altfel spus, acțiunii unei substanțe intermediare (tartru, alaun, oțet, urină, piatră de calcar etc.) care ajută materia colorantă să penetreze în fibrele țesăturii și să se fixeze acolo. Unii coloranți cer o mordansare puternică, pentru a obține niște culori frumoase: este cazul garanței (tonurile roșii) și al rezedei (tonurile galbene). Altele, în schimb, nu cer decât o mordansare ușoară sau chiar se pot lipsi de mordant: este cazul drobușorului și, mai târziu, al indigoului (tonurile albastre, dar și verzi, gri, negre). De unde această separare recurentă, în toate documentele, dintre boiangiii „de roșu", care mordansează, și boiangiii „de albastru", care nu mordansează (aproape) niciodată. În Franța, odată cu sfârșitul Evului Mediu, pentru a face aceeași deosebire se spune și boiangiii „de

Scanned with CamScanner

bulion" (care, într-o primă baie, trebuie să dea în clocot întregul ansamblu: mordantul, vopseaua şi stofa) şi boiangiii „de cuvă" sau „de drobuşor" (care sunt scutiţi de această operaţie şi chiar, în anumite cazuri, pot vopsi la rece). Cu toate acestea, autorităţile ţin să le amintească, şi unora şi altora, că nu poţi fi în acelaşi timp boiangiu „de roşu" şi boiangiu „de albastru". Bunăoară, la Valenciennes, la începutul secolului al XIV-lea:

> *„Încă o dată s-a spus şi s-a hotărât prin judecată că niciun boiangiu de cuvă nu poate fi boiangiu de bulion, şi niciun boiangiu de bulion nu poate fi boiangiu de cuvă"*[122].

Alt fapt de sensibilitate asupra căruia meseriile de vopsitorie atrag atenţia cercetătorului vizează densitatea şi saturaţia culorilor. Într-adevăr, studierea procedeelor tehnice, a costului materiilor colorante şi a prestigiului ierarhic al diferitelor stofe demonstrează că sistemele de valori se construiesc cel puţin atât în jurul densităţii şi luminozităţii culorilor, cât şi al coloraţiei lor propriu-zise. O culoare frumoasă, o culoare scumpă şi valorizantă este o culoare densă, vie, luminoasă, ce pătrunde în profunzime în ţesătură şi care rezistă efectelor decolorante ale soarelui, leşiei şi timpului.

Aceste sisteme de valori, care dau prioritate densităţii asupra nuanţei sau tonalităţii, se regăsesc în numeroase alte domenii în care este vizată culoarea: în faptele de lexic (jocul prefixelor şi sufixelor, în special), în preocupările morale, în mizele artistice, în legile contra luxului[123]. De unde şi această constatare ce se izbeşte de percepţia noastră şi de concepţia modernă a culorii: pentru boiangiii din Evul Mediu şi pentru clientela lor – ca de altfel şi pentru pictor şi publicul său –, o culoare densă sau saturată este adeseori percepută (şi gândită) ca fiind mai aproape de altă culoare densă sau saturată decât

Scanned with CamScanner

de aceeaşi culoare, atunci când aceasta din urmă este spălăcită sau slab concentrată. Astfel, pe un postav de lână, un albastru dens şi luminos este mereu considerat ca fiind mai aproape de roşu, el însuşi dens şi luminos, decât de un albastru palid, tern, „pişat". În sensibilitatea medievală a culorilor – precum şi în sistemele economice şi sociale care o susţin – are prioritate mereu axa densităţii sau a saturaţiei asupra celei a tonalităţii sau a coloraţiei.

Această căutare a culorii dense, a culorii concentrate, a culorii ce rezistă este revendicată de toate reţetele destinate boiangiilor. O dată în plus, operaţia esenţială este cea de mordansare. Altminteri, fiecare atelier are obişnuinţele şi secretele sale. Îndemânarea (*savoir-faire*) se transmite mai degrabă pe cale orală decât în scris.

CULEGERILE DE REŢETE

Culegerile de reţete scrise, destinate unor operaţiuni de vopsire, s-au păstrat în număr mare cu referire la sfârşitul Evului Mediu şi secolul al XVI-lea. Sunt documente greu de studiat[124]. Nu doar fiindcă toate sunt recopiate, fiecare copie ulterioară constituind o nouă stare a textului, adăugând sau retractând anumite reţete, modificându-le pe altele, transformând numele aceluiaşi produs sau desemnând prin acelaşi termen produse diferite. Dar şi, mai cu seamă, deoarece sfaturile practice şi operaţionale se învecinează în mod constant cu consideraţii de ordin alegoric sau simbolic. În aceeaşi frază coabitează glose privitoare la simbolica şi „proprietăţile" celor patru elemente (apa, pământul, focul, aerul) şi autentice

Scanned with CamScanner

sfaturi practice despre felul în care trebuie umplută o oală sau curăţată o cuvă. În plus, menţiunile asupra cantităţii şi proporţiei sunt de fiecare dată foarte imprecise: „a se lua *o bună porţiune* de garanţă şi a se scufunda într-o *anumită cantitate* de apă; se adaugă *un pic* de oţet şi *mult* tartru...". Mai mult decât atât, timpul fierberii, al decoctului sau al macerării sunt arareori indicate sau sunt total derutante. Astfel, un text de la sfârşitul secolului al XIII-lea explică, bunăoară, că pentru a fabrica o vopsea verde trebuie să lăsăm la macerat pilitură de cupru în oţet fie timp de trei zile, fie pe durata a nouă luni[125]. Cum se întâmplă adeseori în Evul Mediu, ritualul pare a fi mai important decât rezultatul propriu-zis, iar măsurile se referă mai mult la calitate decât la cantitate. Pentru cultura medievală, trei zile sau nouă luni reprezintă aproape aceeaşi idee, cea a unei aşteptări a naşterii (sau a renaşterii), după imaginea morţii, apoi a învierii lui Christos, în primul caz, a venirii pe lume a copilului, în cel de-al doilea.

În general, toate culegerile de reţete, fie că se adresează boiangiilor, pictorilor, medicilor sau farmaciştilor, bucătarilor sau alchimiştilor, se prezintă atât în calitate de texte alegorice, cât şi ca lucrări practice. Ele posedă un lexic şi structuri ale frazei comune, în special verbe: a lua, a căuta, a culege, a pili, a măcina, a scufunda, a da în clocot, a lăsa la macerat, a dilua, a muia, a adăuga, a filtra. Toate subliniază importanţa acţiunii lente a timpului (a vrea să accelerezi operaţiile se dovedeşte de fiecare dată o întreprindere ineficientă şi păguboasă) şi a alegerii meticuloase a recipientelor: de lut, de fier, de cositor, deschise sau închise, mari sau mici, de cutare sau cutare formă, fiecare desemnat printr-un termen specific. Ceea ce se întâmplă în interiorul acestor recipiente ţine de metamorfoză, operaţie periculoasă, dacă nu chiar diabolică, care necesi-

Scanned with CamScanner

tă multă precauţie în selectarea şi utilizarea acelui recipient. În sfârşit, culegerile de reţete sunt foarte atente la problema amestecurilor şi a folosirii diferitelor materii prime: mineralul nu este plantă şi planta nu este animal. Nu se face orice din orice: planta este pură, pe când animalul nu; mineralul este mort, pe când planta şi animalul sunt vii. Adeseori, pentru a vopsi sau a picta, esenţialul operaţiilor constă în a face ca o materie reputată ca fiind vie să acţioneze asupra unei materii reputate ca fiind moartă.

Din cauza acestor caracteristici comune, culegerile de reţete ar merita studiate împreună, ca un gen literar în sine. Căci în ciuda lacunelor şi a insuficienţelor pe care le prezintă, în ciuda dificultăţilor de datare, de găsire a autorilor şi de stabilire a genealogiei, sunt texte bogate în tot felul de informaţii. Multe încă-şi aşteaptă editorul; nici măcar nu sunt reperate toate, şi mai puţin catalogate[126]. O cunoaştere mai bună a textelor date ar aduce nu doar noi informaţii în ceea ce priveşte cunoştinţele noastre în domeniul vopsirii, picturii, bucătăriei şi medicinei medievale, dar ne-ar permite să conturăm mai bine istoria deprinderilor „practice" – evident, acest cuvânt trebuie mânuit, în cazul dat, cu mare prudenţă – în Occident, între Antichitatea greacă şi secolul al XVIII-lea[127].

În ceea ce priveşte vopselele, este frapant să constatăm că, până la sfârşitul secolului al XIV-lea, culegerile consacră trei sferturi din reţetele lor culorii roşii, pe când după această dată reţetele privitoare la albastru devin din ce în ce mai numeroase. Astfel încât la începutul secolului al XVIII-lea, în manualele de vopsitorie, ultimele sfârşesc chiar prin a le devansa pe primele[128]. O evoluţie identică se regăseşte în culegerile de reţete şi în tratatele destinate pictorilor: reţetele de roşu domină de departe până la Renaştere, apoi tonurile albastre îi fac

Scanned with CamScanner

concurenţă roşului şi în cele din urmă îl devansează. Această rivalitate dintre roşu şi albastru nu are nimic anecdotic în ea; din contra, constituie un aspect important al istoriei sensibilităţii la culori în societăţile occidentale, începând cu secolele al XII-lea – al XIII-lea. Vom reveni la ea mai târziu.

Pentru moment, în aşteptarea unor corpusuri de documente, a unor ediţii şi a unor lucrări mai numeroase, aceste culegeri de texte pun, toate, aceleaşi întrebări istoricului culorilor şi al coloranţilor: ce întrebuinţare le puteau da boiangiii medievali acestor texte, mai degrabă speculative decât practice, mai degrabă alegorice decât operatorii în adevăratul sens al cuvântului? Autorii acestora sunt oare nişte practicieni? Cui sunt destinate aceste reţete? Unele sunt lungi, altele succinte: trebuie să conchidem că ele vizează în fiecare caz aparte un public diferit, că unele sunt într-adevăr citite în oficine, iar altele au o existenţă independentă de orice muncă artizanală? Care este, în cele din urmă, rolul scribilor în definitivarea lor? În starea actuală a cunoştinţelor noastre, ne vine greu să răspundem. Dar aceste întrebări se pun aproape în acelaşi fel referitor la pictură, domeniu în care avem norocul să se fi păstrat, în cazul câtorva artişti, atât scrierile ce conţin anumite reţete, cât şi lucrările lor pictate[129]. Or, adeseori constatăm că nu există decât puţine legături între primele şi cele din urmă, cel puţin înainte de secolul al XVII-lea. Cazul cel mai cunoscut este al lui Leonardo da Vinci, autor al unui tratat de pictură (neterminat), în egală măsură compilator şi filosofic, şi al unor tablouri care nu reprezintă câtuşi de puţin o ilustrare a ceea ce afirmă sau prescrie acest tratat[130].

Scanned with CamScanner

Culoarea iconografică a Fecioarei, culoarea emblematică a regelui Franței și a regelui Arthur, culoarea simbolică a demnității regale, culoare la modă și, de-acum înainte, asociată din ce în ce mai frecvent de textele literare cu ideea de bucurie, dragoste, loialitate, pace și consolare, albastrul devine la sfârșitul Evului Mediu, pentru anumiți autori, cea mai frumoasă și cea mai nobilă dintre culori. În acest nou rol, albastrul ia treptat locul roșului. Este deja, la sfârșitul secolului al XIII-lea, opinia autorului anonim al *Sone de Nansay*, roman educativ compus în Lorena sau în Brabant pentru a iniția în virtuțile cavaleriei:

Et li ynde porte confort
Car c'est emperïaus coulor[131]
(Iar albastrul îmbărbătează inima
Căci din toate culorile el este împăratul)

Dar și cea a marelui poet și muzician Guillaume de Machaut (1300-1377), câteva decenii mai târziu:

Qui de couleurs saroit a droit jugier
Et dire la droite signefiance,
On deveroit le fin asur prisier
Dessus toutes[132]
(Oricine va judeca drept culorile
Și le va spune pe nume adevărata semnificație,
Va trebui în cele din urmă să plaseze albastrul
Deasupra tuturora)

Pentru istoric, problema esențială constă în a ști care este motorul acestei promovării neașteptate a albastrului, dar și cauza profundă a diverselor mutații ce afectează ordinea culorilor în ansamblul ei. Să fie vorba de un progres tehnic sau

Scanned with CamScanner

de o descoperire din domeniul chimiei coloranților, care le-a permis boiangiilor occidentali să reușească în câteva decenii ceea ce au fost incapabili să facă timp de secole îndelungate: a vopsi o pânză într-o frumoasă culoare albastră, densă, profundă, solidă, luminoasă? Și dacă nu cumva această difuzare a noilor tonuri albastre în textile și îmbrăcăminte a dus, puțin câte puțin, la răspândirea albastrului pe alte suporturi materiale și recurgându-se la alte tehnici? Sau, din contra, toate aceste progrese au avut loc deoarece societatea le-a cerut aceloraşi boiangii – precum a făcut-o deja în cazul altor artizani – să le facă pentru a fi într-un pas cu noua valorizare a albastrului[135]? Altfel spus, oferta precedă oare cererea? progresul chimic sau tehnic precedă oare evoluția ideologicului și simbolicului? sau poate se întâmplă exact invers, după cum cred cu străşnicie?

Este imposibil de răspuns la aceste întrebări complexe într-o manieră univocă, deoarece în mai multe privințe chimia și simbolica nu sunt câtuși de puțin despărțite[134]. Cert este că, departe de a fi anecdotică, promovarea albastrului între secolele al XII-lea și al XIV-lea constituie expresia unor importante schimbări în ordinea socială, în sistemele de gândire și în modelele de sensibilitate. Într-adevăr, soarta rezervată albastrului nu poate fi luată izolat. Nu este decât partea cea mai vizibilă a unei profunde schimbări ce vizează totalitatea culorilor, dar și relațiile pe care le întreţin ele înde ele. Unei ordini vechi, ce coboară până-n epoci foarte îndepărtate, probabil în protoistorie, i se substituie o nouă ordine a culorilor.

Aceasta se exprimă în primul rând prin dispariția vechiului sistem ternar alb-roşu-negru, despre care am vorbit la începutul acestei cărți; sistem ce a traversat toată Antichitatea orientală, biblică și greco-romană, apoi tot Evul Mediu timpuriu. Acest sistem cromatic cu trei poli, pe care-l vom întâlni

Scanned with CamScanner

şi în numeroase civilizaţii din Africa şi Asia, după cum au observat demult lingviştii şi etnologii[135], era într-adevăr constituit de alb şi de cele două culori opuse ale sale. De unde şi posibilitatea de a reduce toate culorile la cele trei principale, asimilând pe de o parte galbenul culorii albe, pe de alta, verdele, albastrul şi violetul culorii negre[136]. De unde totodată, în departajarea claselor sociale la mai multe popoare ale Antichităţii, o regrupare trifuncţională a culorilor: *albati, russati, virides* (albe, roşii, întunecate), cum o proclamă, referitor la de Roma primitivă, titlul unui capitol celebru al unei lucrări semnate de Georges Dumézil[137].

Acest foarte vechi sistem cromatic cu trei poli a lăsat o amprentă profundă în literatura medievală (poeme epice mai cu seamă[138], dar şi romane cavalereşti), în toponimie şi antroponimie, în poveşti, fabule şi în folclor. Istoria *Scufiţei Roşii*, de pildă, a cărei cea mai veche versiune pare să dateze de pe la 1000[139], se articulează în jurul acestor trei culori: o fetiţă îmbrăcată în roşu poartă o ulcică cu unt alb unei bunicuţe (sau unui lup) îmbrăcate în negru. Aceeaşi circulaţie cromatică se regăseşte în Alba-ca-Zăpada, dar cu o distribuire diferită a culorilor: o vrăjitoare îmbrăcată în negru aduce un măr roşu (deci otrăvit) unei fetiţe cu tenul alb ca zăpada. O altă distribuire în fabula cu cioara şi vulpea, probabil cea mai veche dintre toate: o pasăre neagră lasă să-i scape o brânză albă, pe care pune laba un vulpoi roşcat. Exemplele acestei funcţionări arhetipale a triadei alb-roşu-negru şi ale acestor prelungiri în numeroase domenii pot fi multiplicate[140].

Or, în practicile occidentale ale culorii anume acest sistem vechi cu trei poli pare să fi dispărut între sfârşitul secolului al XI-lea şi mijlocul secolului al XIII-lea. Unei noi ordini sociale trebuie să-i corespundă o nouă ordine a culorilor. Două

Scanned with CamScanner

axe cromatice şi trei culori de bază nu mai sunt suficiente. De acum înainte, societatea occidentală are nevoie de şase culori de bază (alb, roşu, negru, albastru, verde, galben), dar şi de combinaţii mai bogate, pentru a-şi reorganiza emblemele, codurile de reprezentare şi sistemele simbolice – trei terenuri în care funcţia primară a culorii este de a clasa, de a asocia, de a opune, de a ierarhiza. Printre aceste combinaţii noi, axa roşu-albastru capătă în curând o importanţă considerabilă, deoarece permite culorii roşii să aibă de-acum înainte, asemeni culorii albe, o a doua culoare opusă: albastrul. Perechii de contrarii alb/negru şi alb/roşu, venite din negura timpului, i se adaugă în prezent o altă pereche de prim-plan: roşu/albastru. În secolul al XIII-lea, aceste două culori devin opuse (ceea ce nu a fost niciodată până la acea oră) şi astfel vor rămâne până în ziua de azi.

Scanned with CamScanner

3. O CULOARE MORALĂ

Secolele al XV-lea – al XVII-lea

Începând cu jumătatea secolului al XIV-lea, albastrul intră, în Occident, într-o nouă fază a istoriei sale. Culoare promovată, culoarea Fecioarei, culoare regală, albastrul este, de-acum înainte, nu doar rivalul roşului, dar şi al negrului, a cărui vogă în vestimentaţie, la sfârşitul Evului Mediu şi la începutul epocii moderne, devine considerabilă. Totuşi, departe de a-l afecta, această nouă concurenţă îi convine din plin albastrului. Din regal şi culoarea Fecioarei el devine totodată, asemeni negrului, moral. Două fapte ce ţin de etica şi de sensibilitatea medievală sunt la originea acestei noi dimensiuni date culorii albastre în societăţile europene: vastul curent moralizator care traversează întreg Evul Mediu târziu şi, mai cu seamă, atitudinea marilor reformatori protestanţi ai secolului al XVI-lea faţă de practicile sociale, artistice şi religioase ale culorii.

Iată de ce istoria albastrului între secolul al XIV-lea şi secolul al XVII-lea nu poate fi studiată separat. Mai mult ca niciodată, ea este legată de cea a altor culori şi, mai cu seamă, de cea a negrului.

Scanned with CamScanner

LEGI SOMPTUARE ŞI REGULAMENTE VESTIMENTARE

La originea acestor diverse mutaţii se află, într-adevăr, promovarea culorii negre, începând cu jumătatea secolului al XIV-lea. Indirect şi în mod treptat, această promovare serveşte albastrului, în dauna roşului. Totul începe în jurul anilor 1360-1380. La fel cum au făcut-o în cazul albastrului două secole mai devreme, boiangiii ajung să realizeze, în doar un deceniu sau două, pretutindeni în Europa, ceea ce nu au fost capabili să facă timp de secole: să vopsească postavurile de lână în foarte frumoase tonuri negre, un negru dens, solid, strălucitor, pe care predecesorii lor n-au ştiut să-l obţină. Or, ceea ce părea să fie motorul principal al acestor mutaţii tehnice şi al acestor reuşite profesionale nu pare să fie o descoperire a chimiei vopselelor, şi nici sosirea în Europa a unui colorant până la acea dată necunoscut, ci o nouă cerere a societăţii. Dat fiind că aceasta are nevoie, de-acum înainte, de ţesături şi de veşminte negre de calitate, şi deoarece le cere boiangiilor să vopsească imense pânze de postav în această culoare de curând valorizată, aceştia din urmă reuşesc s-o şi facă, şi încă destul de rapid. O dată în plus, mizele ideologice şi comanda socială par să fi condiţionat şi catalizat progresele chimice şi tehnice, nicidecum invers.

Această valorizare a culorii negre în îmbrăcămintea occidentală, la sfârşitul Evului Mediu şi începutul epocii moderne, constituie un fapt de societate şi de sensibilitate de o amploare considerabilă. O trăim până în ziua de azi, graţie ultimelor manifestări ale acesteia, prin intermediul costumelor întunecate, smokingurlior, ţinutei de seară, hainelor de doliu, faimoaselor „rochii negre", chiar şi al *jeansului*, blaze-

Scanned with CamScanner

relor, uniformelor şi ţinutelor bleumarin, această din urmă culoare – astăzi cea mai purtată în vestimentaţia europeană, după cum o vom vedea la sfârşitul acestei cărţi – preluând în secolul al XX-lea o mare parte a valorilor exercitate de negru în secolele precedente. Promovarea vestimentară a negrului începând cu jumătatea secolului al XIV-lea are consecinţe de lungă durată asupra culorii albastre.

Totuşi, dacă numeroase documente aduc mărturii ale acestei promovări, suntem încă departe de a-i cunoaşte toate modalităţile şi nu facem decât să-i ghicim cauzele. Acestea par în primul rând de natură morală şi economică. Ele sunt legate de proliferarea unor legi somptuare şi a unor decrete vestimentare care, imediat după marea ciumă a anilor 1346-1350 – iar în unele cazuri, chiar înaintea acesteia – se multiplică în toată Creştinătatea. În ciuda câtorva monografii consacrate cutărui sau cutărui oraş[141], aceste legi somptuare – mai întâi regale şi nobiliare, apoi urbane şi patriciene – îşi aşteaptă încă istoricii[142]. Sub diverse forme, ele vor dăinui până în plin secol al XVIII-lea (bunăoară, la Veneţia sau la Geneva), lăsând urme profunde în sistemele vestimentare ale epocii moderne şi contemporane.

Raţiunea lor de a fi este triplă. În primul şi primul rând, economică: a limita, în cadrul tuturor claselor şi categoriilor sociale, cheltuielile referitoare la îmbrăcăminte şi la accesoriile acesteia, dat fiind că investiţiile în cauză sunt neproductive. La orizontul anilor 1350 sau 1400, acest tip de cheltuieli atinge, în mediile nobile şi patriciene, o lipsă de măsură ce se învecinează uneori cu nebunia[143]. Aşadar, este vorba să se pună o frână acestor cheltuieli ruinătoare, acestor îndatoriri permanente, precum şi luxului ostentativ. Totodată, trebuie să se prevină creşterea preţurilor, să se reorienteze economia, să se stimuleze producţia locală, să se pună capăt importului

Scanned with CamScanner

de produse de lux venite de departe, uneori din străfundurile Orientului. Urmează o raţiune de ordin etic: menţinerea unei tradiţii creştine a modestiei şi a virtuţii. În acest sens, legile, decretele şi regulamentele în cauza se asociază marelui curent moralizator ce traversează întregul sfârşit de Ev Mediu, a cărui moştenire o constituie Reforma protestantă. Toate aceste legi sunt ostile schimbărilor şi inovaţiilor ce tulbură ordinea stabilită şi încalcă bunele moravuri. Iată de ce, adeseori, ele sunt îndreptate împotriva tinerilor şi împotriva femeilor, două categorii sociale care caută, în mod excesiv, plăcerea şi noutatea. În sfârşit, nu şi în ultimul rând, o raţiune ideologică: instaurarea unei segregaţii prin intermediul hainei, fiecare urmând să poarte îmbrăcămintea ce i se potriveşte sexului, stării, demnităţii sau rangului său. Imperativul constă în menţinerea unor bariere solide, în evitarea unei alunecări de la o clasă la alta, făcând astfel ca haină să rămână primul semn al clasificărilor sociale. A rupe aceste bariere înseamnă a încălca ordinea voită de Dumnezeu, ceea ce este, în egală măsură, un sacrilegiu şi un pericol.

Aşadar, totul este reglementat în funcţie de naştere, avere, categorii de vârstă, activităţi, categorii socioprofesionale: natura şi mărimea garderobei pe care o poţi avea, piesele de vestimentaţie care o alcătuiesc, stofele din care acestea sunt confecţionate, culorile în care sunt vopsite, blănurile, podoabele, bijuteriile şi toate accesoriile ce le însoţesc. În mod cert, aceste legi somptuare se referă şi la alte domenii ale vieţii materiale sau care ţin de avere: veselă, argintărie, hrană, mobilier, imobile, trăsuri, slugi, animale domestice; totuşi, haina constituie principala miză, dat fiind că este primul suport semnificativ într-o societate la acea dată în plină schimbare şi unde aparenţa joacă un rol din ce în ce mai mare. Asemenea legi con-

Scanned with CamScanner

stituie astfel o sursă de primă mână pentru a cerceta mizele ideologice ale sistemului vestimentar în Evul Mediu târziu. Cu atât mai mult cu cât, adeseori, ele rămân pur teoretice: ineficiența lor condiționează reluarea acestora și pune pe masa cercetătorului texte din ce în ce mai lungi și mai precise – și încă de o precizie încifrată care, în anumite cazuri, devine cu adevărat delirantă[144]. Din nefericire, aceste texte au rămas în mare parte inedite.

CULORI PRESCRISE ȘI CULORI INTERZISE

Să zăbovim asupra prevederilor ce se referă la culoare din aceste legi, decrete și regulamente vestimentare din secolele al XIV-lea și al XV-lea. De notat, în primul rând, că anumite culori sunt interzise cutărei sau cutărei categorii sociale nu atât în funcție de coloratia vie sau mai puțin modestă, ci fiindcă sunt obținute prin intermediul unor vopsele foarte scumpe, a căror folosire este rezervată veșmintelor unor personaje de ascendență înaltă, foarte bogate sau de condiție nobilă. Astfel, în Italia, celebrele „purpuri de Veneția", postavuri de culoare roșie vopsite cu o materie provenind de la o varietate a cârmâzului, deosebit de scump, sunt destinate principilor și marilor demnitari. Interdicții asemănătoare se întâlnesc în Germania, privitoare la stofele roșii vopsite cu coșenilă poloneză, și chiar la anumite stofe albastre deosebit de bogate (*panni pavonacei*, postavuri „în coadă de păun"), vopsite cu un pastel de mare calitate produs în Thuringia. Morala socială nu vizează în cazul dat coloratia, ci natura produsului folosit pentru a o obține. Pentru istoric, totuși, marea dificultate constă în a face deosebirea dintre prevederile ce vizează, în aceste legi, materiile co-

Scanned with CamScanner

lorante şi cele ce vizează culorile obţinute graţie acestor materii: adeseori acelaşi vocabular le desemnează pe ambele; cu atât mai greu îţi vine să le disociezi. Acelaşi cuvânt poate califica nu doar culoarea şi colorantul, ci şi postavul vopsit cu culoarea sau colorantul în cauză. Uneori confuzia este totală. În secolul al XV-lea, de exemplu, în majoritatea textelor redactate în limbile vernaculare (franceza, germana, olandeza), cuvântul ecarlat desemnează când toate postavurile de lux, oricare ar fi culoarea acestora; când toate frumoasele postavuri de culoare roşie, oricare ar fi vopseaua folosită; când doar postavurile roşii vopsite cu cârmâz; când însăşi materia colorantă, acest faimos şi foarte scump „grăunte de ecarlat"; când, mai simplu, o frumoasă nuanţă de roşu. În epoca modernă, anume acest din urmă sens se va impune în limbajul obişnuit[145].

Pretutindeni în Europa, culorile foarte bogate sau foarte ţipătoare sunt interzise tuturor celor care ar trebui să aibă o prezenţă demnă şi rezervată: clericilor, bineînţeles, dar şi văduvelor, precum şi magistraţilor şi tuturor celor înveşmântaţi în robe lungi. În general, policromia, contrastele izbitoare, hainele dungate, în carouri sau pestriţe sunt prohibite[146]. Ele sunt considerate nedemne de un bun creştin.

Cu toate acestea, legile şi regulamentele vestimentare sunt prolixe nu atât la adresa culorilor interzise, cât referitor la cele prescrise. În cazul dat, nu calitatea colorantului este pusă în discuţie, ci culoarea propriu-zisă, funcţionând aproape că într-o manieră abstractă, independent de nuanţa, materia sau strălucirea sa. Ea nu trebuie să rămână discretă ci, din contră, să se remarce; culoarea constituie un semn distinctiv, o emblemă obligatorie, o marcă infamantă, desemnând cutare sau cutare categorie de excluşi sau de damnaţi, dat fiind că anume aceştia din urmă sunt primii vizaţi, în mediul urban.

Scanned with CamScanner

Pentru menţinerea ordinii existente, a bunelor moravuri şi a tradiţiilor ancestrale, este indispensabil de a nu confunda cetăţenii cinstiţi cu bărbaţii şi femeile ce se situează la periferia societăţii, respectiv în afara acesteia.

Aşadar, lista este lungă, foarte lungă, pe ea fiind trecuţi toţi cei care pot fi vizaţi de prescripţiile cromatice. Întâi de toate, bărbaţii şi femeile ce profesează activităţi periculoase, dezonorante sau pur şi simplu suspecte: medicii şi chirurgii, călăii, prostituatele, cămătarii, jonglerii, muzicanţii, cerşetorii, vagabonzii şi tot felul de mizerabili. Pe urma lor, vin toţi cei care au fost condamnaţi, dintr-un motiv sau altul, începând cu simplii beţivani ce au tulburat ordinea publică şi până la falşii martori, sperjurii, hoţii şi hulitorii. Apoi, diverse categorii de infirmi, infirmitatea – fizică sau mintală – fiind mereu în sistemele de valori medievale semnul unui mare păcat: şchiopii, schilozii, ipocriţii, leproşii, „săracii cu trupul", „cretinii şi bolnavii de cap". În sfârşit, necreştinii, evreii şi musulmanii, ale căror comunităţi sunt numeroase în mai multe oraşe şi regiuni, mai cu seamă în Europa meridională[147]. În plus, în cazul lor se dovedeşte esenţial faptul că, în secolul al XIII-lea, în cadrul celui de al patrulea Conciliu de la Latran, folosirea acestor însemne cromatice pare să fi fost prescrisă pentru prima oară. Aceasta este legată de interdicţia căsătoriilor dintre creştini şi necreştini şi de hotărârea autorităţilor de a-i identifica pe aceştia din urmă[148].

Totuşi, orice s-ar fi putut scrie la acest subiect, cert e că nu există niciun sistem de demarcare a culorilor comun pentru întreaga Creştinătate spre a desemna diferitele categorii de excluşi. Din contră, uzanţele variază, în mare parte, de la o regiune la alta, de la un oraş la altul, precum şi în interiorul aceluiaşi oraş, de la o epocă la alta. La Milano şi Nürnberg, de

Scanned with CamScanner

pildă, oraşe unde în secolul al XV-lea textele regulamentare devin pe cât de numeroase, pe atât de exigente, culorile prescrise – prostituatelor, leproşilor, evreilor – se schimbă de la o generaţie la alta, dacă nu chiar de la un deceniu la altul. Cu toate acestea, se observă, aici ca şi aiurea, un anume număr de recurenţe ce merită osteneala a fi cercetate, pentru a deduce marile linii directorii.

Doar cinci culori iau loc pe aceste însemne discriminatorii: albul, negrul, roşul, verdele şi galbenul. Cât despre albastru, acesta nu este, ca să zicem aşa, niciodată solicitat. Să fie oare din cauza că la sfârşitul Evului Mediu el reprezintă o culoare mult prea valorizată sau valorizantă pentru a interveni într-un asemenea sistem de semne? Sau poate că este prea răspândit în îmbrăcăminte pentru a constitui un stigmat, o marcă distinctivă vizibilă de departe? Sau încă – opinie pe care o împărtăşesc –, deoarece premisele acestor însemne cromatice, ce abia urmează a fi studiate, se stabilesc înaintea promovării sociale a culorii albastre, înainte chiar de cel de al patrulea conciliu de la Latran (1215), pe când albastrul este încă foarte sărac din punct de vedere simbolic pentru a avea o semnificaţie vestimentară sau signaletică? Această absenţă a albastrului din codul însemnelor discriminatorii – ca şi din codul culorilor liturgice – constituie, în tot cazul, un document elocvent cu privire la puţinul interes acordat acestei culori de către codurile sociale şi sistemele de valori anterioare secolului al XIII-lea. Dar este şi un factor ce favorizează promovarea sa „morală". Dat fiind că nu este nici prescrisă, nici interzisă, folosirea albastrului e liberă, neutră, fără pericol. Iată de ce, fără doar şi poate, de-a lungul deceniilor, în cazul hainelor bărbăteşti ca şi al celor femeieşti, prezenţa sa se face treptat tot mai acaparatoare.

Scanned with CamScanner

Chiar dacă albastrul nu este vizat, să mai întârziem puţin asupra acestor culori prezente pe însemnele discriminatorii sau infamante. Acestea sunt de diferite forme, de natură diversă: cruci, rotiţe, fâşii, eşarfe, panglici, bonete, mănuşi, scufiţe. Iar pe aceste însemne, cele cinci culori menţionate mai sus pot interveni în fel şi chip: fie singure, însemnul fiind monocrom, fie în asociaţie, bicromia constituind cazul cel mai frecvent. Se întâlnesc tot felul de combinaţii, dar cele care revin mai des sunt roşu şi alb, roşu şi galben, alb şi negru şi galben şi verde. Cele două culori sunt asociate ca în cazul figurilor geometrice ale blazonului: despicat, tăiat, scartelat, fasciat, în paluri. În cazul unei combinaţii tricrome, este vorba mereu de asocierea roşului, verdelui şi galbenului: aceste trei culori sunt cele mai ţipătoare pentru sensibilitatea medievală, iar juxtapunerea lor exprimă ideea – aproape mereu peiorativă – de policromie.

Dacă ar fi să întreprindem un studiu al categoriilor de excluşi şi de damnaţi, s-ar putea remarca (simplificând mult lucrurile) că albul şi negrul, fie separat, fie în asociere, îi vizează mai cu seamă pe mizerabili[149] şi pe infirmi (în special leproşii); roşul, pe călăi şi prostituate; galbenul, pe sperjuri, eretici şi evrei; verdele, fie singur, fie asociat cu galbenul, pe muzicieni, jongleri, bufoni şi nebuni. Dar există şi numeroase contraexemple. Astfel, în cazul prostituatelor (pentru care portul unui însemn discriminatoriu are o funcţie în egală măsură fiscală şi morală): ele sunt adeseori emblematizate de culoarea roşie (rochie, găitan, eşarfă, scufiţă, mantie, în funcţie de oraşe şi de decenii). Dar la Londra şi la Bristol, la sfârşitul secolului al XIV-lea, folosirea unor haine dungate de mai multe culori le permite de a se deosebi de femeile cinstite; aceeaşi practică în oraşele din Languedoc, câţiva ani mai târziu. La Veneţia, în schimb, în 1407, portul unei eşarfe galbene joacă acelaşi rol; la

Scanned with CamScanner

Milano, în 1412, este vorba de o mantie albă; la Köln, în 1423, de un găitan dublu, roşu şi alb; la Bologna, în 1456, de o eşarfă verde; iarăşi la Milano, în 1498, de o mantie neagră; la Sevilla, în 1502, de mâneci de culoare verde şi galbenă[150]. Astfel încât este imposibil să generalizăm. Adeseori culoarea nu este precizată şi doar cutare sau cutare piesă a vestimentaţiei semnalează că este vorba de o prostituată. Bunăoară, în 1375, la Castres, se foloseşte o pălărie bărbătească.

Indiciile şi însemnele impuse evreilor sunt şi mai variate şi rămân puţin studiate. În plus, contrar afirmaţiilor anumitor autori[151], nu există un sistem comun la scara întregii Creştinătăţi, nici chiar obiceiuri recurente într-o ţară sau într-o regiune. Sigur, culoarea galbenă – culoare tradiţională asociată, în iconografie, Sinagogii – sfârşeşte prin a se impune de-a lungul secolelor[152]; dar vreme îndelungată a fost prescris şi portul unor însemne într-o culoare: roşii, albe, verzi, negre; sau jumătate-despicat, tăiat sau scartelat galben şi verde, galben şi roşu, roşu şi alb, alb şi negru. Formulele cromatice sunt numeroase, ca şi formele însemnului: acesta poate fi o rotiţă – cazul cel mai frecvent –, un ineluş, o stea, o figură având forma tablelor Legii, dar şi o simplă eşarfă, o bonetă şi chiar o cruce. Atunci când este vorba de o insignă cusută pe haină, aceasta se poartă când pe umăr, când pe piept, când pe spate, când pe scufie sau bonetă, uneori în mai multe locuri. Şi în cazul dat orice generalizare este imposibilă[153]. Totuşi, un fapt pare a fi bine stabilit: albastrul nu este niciodată nici infamant, nici discriminatoriu.

Scanned with CamScanner

DE LA NEGRUL PROMOVAT LA ALBASTRUL MORAL

Să revenim la culoarea neagră şi la neaşteptata sa promovare începând cu jumătatea secolului al XIV-lea. Aceasta pare să fie consecinţa directă a legilor somptuare şi a regulamentelor vestimentare despre care tocmai am vorbit. Fenomenul pleacă din Italia şi nu vizează, la origine, decât mediile urbane. Unor patricieni[154] şi negustori bogaţi, dar care nu au ajuns încă în vârful scării sociale, li se interzice folosirea tonurilor roşii fastuoase (cum ar fi celebrele purpuri de Veneţia, *scarlatti veneziani di grana*) sau a unor tonuri albastre foarte saturate (faimoasele albastre „în coadă de păun" din Florenţa, *panni paonacei*)[155]. Susträgându-se într-un fel acestei îngrădiri, ei au obiceiul deci să se îmbrace în negru, culoare până de curând reputată drept modestă şi mai puţin valoroasă. Dar fiindcă sunt bogaţi, ei caută postăvari sau croitori care să le furnizeze noile tonuri negre, mai solide, mai vii, mai seducătoare. Stimulaţi de această cerere neobişnuită, postăvarii îi forţează pe boiangii să facă eforturi suplimentare pentru a o satisface, deoarece ea emană de la o clientelă bogată şi pusă pe cheltuieli. În scurt timp, la orizontul anilor 1360-1380, boiangiii reuşesc să facă faţă cererii. Moda culorii negre este lansată. Ea le permite acestor patricieni să asculte de legile somptuare şi de regulamentele vestimentare, în acelaşi timp îmbrăcându-se după gustul lor. Totodată, ea le dă posibilitatea să ocolească interdicţia ce-i priveşte în numeroase oraşe de a purta blănuri foarte preţioase, în special blană de zibelină, cea mai scumpă şi cea mai neagră dintre toate, şi deci rezervată principilor. În sfârşit, ea le furnizează ocazia de a-şi etala o ţinută vestimentară austeră şi virtuoasă, astfel satisfăcând autorităţile urbane şi moraliştii.

Scanned with CamScanner

În curând, alte clase sociale îi imită pe patricieni şi pe negustorii bogaţi. În primul rând, principii. Odată cu sfârşitul secolului al XIV-lea, se remarcă prezenţa veşmintelor negre în garderoba unor personaje din vârful scării ierarhice: ducele de Milano, contele de Savoia[156], seniorii de Mantua, Ferrara, Rimini, Urbino. Apoi, la răscrucea secolelor, moda iese din Italia: regi şi principi străini se îmbrăca, la rândul lor, în negru, ceva mai devreme în Franţa şi Anglia[157], ceva mai târziu în Germania şi Spania. La Curtea franceză, de pildă, această culoare începe să fie purtată de unchii regelui în timpul nebuniei lui Carol VI, după 1392, probabil sub influenţa tinerei sale cumnate, Valentine Visconti, care aduce cu ea obiceiurile de la curtea tatălui său, ducele de Milano. Totuşi, etapa decisivă se situează cu câteva decenii mai târziu, pe la 1419-1420, atunci când un principe tânăr chemat să devină cel mai puternic rege din Occident sucombă la rându-i acestei noi mode şi îi va rămâne fidel pe durata întregii vieţi: ducele de Burgundia, Filip cel Bun[158].

Mai mulţi cronicari au subliniat această permanenţă a negrului la Filip cel Bun, ce se explică prin faptul că astfel prinţipele poartă doliul părintelui său, Ioan fără Frică, asasinat de locuitorii din Armagnac pe podul Montereau în 1419[159]. Lucrul acesta nu este fals, dar e de remarcat că acelaşi Ioan fără Frică era deja fidel culorii negre, de la eşecul cruciadei sale de la Nicopole, în 1396[160]. Tradiţie dinastică, modă princiară, evenimente politice şi istorie personală s-au asociat pentru a-l închina pe Filip cel Bun acestei culori, al cărui prestigiu personal îi va asigura, în întregul Occident, o promovare definitivă.

Secolul al XV-lea este într-adevăr marele secol al culorii negre. Până în anii 1480, nu există garderobă regală sau princiară în care această culoare să nu fie prezentă din plin

Scanned with CamScanner

în postavuri, blănuri şi încălţăminte. Ea poate fi întrebuinţată de una singură, îmbrăcămintea sau o piesă vestimentară fiind astfel monocromă, sau este asociată unei alte culori, în general alb sau gri. Şi aceasta deoarece secolul al XV-lea, marele secol al negrului şi al culorilor întunecate, este şi cel al promovării culorii gri. Pentru prima oară în istoria vestimentaţiei occidentale această culoare, până la acea dată abandonată ţinutei de lucru şi hainelor celor mai umile, devine o culoare căutată, seducătoare, chiar excesivă. Doi principi îi sunt fideli, de-a lungul anilor: René d'Anjou[161] şi Charles d'Orléans, care în scrierile ca şi în ţinuta lor vestimentară se complac în a face din gri contrariul negrului. Acesta din urmă constituie semnul doliului sau al melancoliei; griul, din contra, este simbolul speranţei şi al bucuriei, cum îl cântă inspirat Charles d'Orléans, principe şi poet „cu inima îmbrăcată în negru", ce va rămâne prizonier în Anglia, timp de douăzeci şi cinci de ani:

Combien qu'il soit hors de France
Par deça le Mont Senis,
Il vit en bonne esperance
Puis qu'il est vestu de gris[162].
(Chiar de-i în afara Franţei
Dincolo de Mont Senis,
El trăieşte cu speranţa
Cât este îmbrăcat în gri.)

Succesul negrului vestimentar nu se încheie în 1477, odată cu moartea ultimului duce de Burgundia, Charles Temerarul – el însuşi foarte ataşat negrului –, şi nici după secolul al XV-lea. Secolul următor rămâne fidel acestei culori. Şi aceasta deoarece alături de negrul regal şi princiar, a căror vogă în mediul parohial se prelungeşte mult înaintea epocii moderne (uneori până la mijlocul secolului al XVII-lea), se menţine şi

Scanned with CamScanner

se întăreşte negrul moral, cel al costumului clericilor şi al celor „în robe lungi". Reforma protestantă vede în acest negru culoarea cea mai demnă, cea mai virtuoasă, cea mai creştină; ea tinde treptat să-l asimileze pe albastru, culoare onestă, culoare sobră, culoarea cerului şi a spiritului.

REFORMA ŞI CULOAREA: CULTUL

Războiul pe care marii reformatori protestanţi îl declară icoanelor constituie un subiect ce a dat naştere unor numeroase studii. Totuşi, alături de acest iconoclasm reformat există şi un adevărat „cromoclasm", care îşi aşteaptă încă cercetătorii. Acest cromoclasm, care joacă un rol esenţial în valorizarea culorii albastre la începutul epocii moderne, se manifestă în diferite domenii: cult, artă, vestimentaţie şi viaţă cotidiană. Să le cercetăm succesiv.

Întrebarea dacă culoarea trebuie să fie prezentă sau nu în templul creştin este foarte veche. S-a vorbit deja despre ea, în cazul epocii carolingiene şi, mai cu seamă, al celei romanice, în perioada conflictului violent – dogmatic, dar şi etic şi estetic – care, în mediul monastic, îi opune pe clunisieni cistercienilor[163]. Mai mulţi prelaţi (printre care toţi marii abaţi ai Ordinului Cluny) şi un mare număr de teologi consideră culoarea ca fiind lumină, singura parte a lumii sensibile care este în acelaşi timp vizibilă şi nematerială. Or, Dumnezeu este lumină. Aşadar, este licit şi chiar de dorit să extindem în biserică locul rezervat culorii, nu doar pentru a împrăştia tenebrele, ci şi pentru a face loc divinului, un loc cât mai mare. Este felul de a acţiona al lui Suger, după cum am văzut-o, atunci când începând cu 1129-1130 acesta întreprinde reconstrucţia bisericii

Scanned with CamScanner

abaţiale din Saint-Denis. Dar alţi prelaţi se arată ostili faţă de culoare, în care văd expresia materiei, şi nu a luminii[164].

Celălalt punct de vedere prevalează în bisericile cisterciene pe durata unei părţi însemnate a secolului al XII-lea şi chiar mai târziu, până în secolul al XIII-lea. Cu timpul, devine mai nuanţat. Odată cu jumătatea secolului al XIV-lea (uneori înainte de această dată), cele două poziţii au tendinţa de a se apropia. Nici policromia absolută, nici decoloraţia totală nu mai sunt, câtuşi de puţin, la ordinea de zi. De-acum înainte se preferă simplul retuş al culorilor, aurirea unor linii şi muchii, efectele de grisaille. Cel puţin, în Anglia. Căci în ţările Imperiului (cu excepţia Ţărilor de Jos), în Polonia, Boemia, Italia şi Spania, culoarea rămâne o prezenţă greoaie. În cele mai bogate catedrale, locul aurului devine copleşitor, iar luxul decorului constituie un ecou al luxului cultului şi al straielor. De unde şi diverse mişcări care, în secolul al XV-lea (de pildă, revolta husită), se ridică deja împotriva bogăţiei ostentative a aurului, a culorilor şi a icoanelor din biserici, după cum o vor face, câteva decenii mai târziu, protestanţii. Ceea ce nu este fără de urmări. Suficient de numeroase miniaturi din Europa de Nord şi de Nord-Vest prezintă, începând cu secolul al XV-lea, interioare ale unor biserici puternic decolorate, după cum vor fi, două secole mai târziu, interioarele templelor calviniste în pictura olandeză.

Începuturile Reformei protestante nu se situează, aşadar, în perioada când bisericile din Occident erau foarte încărcate de culori. Din contra, ele se înscriu într-o fază a policromiei în declin şi a unei coloraţii mai sumbre. Dar această tendinţă nu este una generală, iar pentru reformatori se dovedeşte a fi insuficientă: culoarea trebuie izgonită din templu. Asemeni sfântului Bernard în secolul al XII-lea, Carlstadt, Melanchton,

Scanned with CamScanner

Zwingli şi Calvin (atitudinea lui Luther pare a fi mai nuanţată[165]) denunţă culoarea şi sanctuarele pictate foarte bogat. Pe urmele profetului biblic Ieremia ce se ridică împotriva regelui Ioachim, ei vituperează pe cei ce înalţă temple asemănătoare unor palate, „tăind ferestre, le îmbracă în cedru şi le dau cu vermillon"[166]. Culoarea roşie – în Biblie, culoarea prin excelenţă – este cea care simbolizează în cel mai înalt grad luxul şi păcatul. Ea nu mai face trimitere la sângele lui Christos, ci la nebunia oamenilor. Carlstadt şi Luther n-o scot din abominabilă[167]. Acesta din urmă vede în ea culoarea emblematică a Romei papiste, sulimenită asemeni Marii Târfe a Babilonului[168].

Toate acestea sunt relativ bine cunoscute, mai cu seamă în ceea ce priveşte asimilarea operată dintre culori, ornamente şi pompe liturgice. Ceea ce se cunoaşte mai puţin, în schimb, este aplicarea în practică a unor puncte de vedere teoretice şi dogmatice de către diverse biserici şi confesiuni protestante. Cum se prezintă cronologia şi geografia expulzării culorii din temple? Care este partea unor distrugeri violente, a practicilor de disimulare sau de decolorare (materiale de construcţie, vopsele monocrome ascunzând picturile, acoperirea cu var stins), a amenajărilor în întregime noi? Se caută pretutindeni un grad zero al culorii, sau în anumite cazuri, locuri, momente, protestanţii se arată mai toleranţi, mai puţin cromofobi? Ce înseamnă, la urma urmelor, gradul zero al culorii? Albul? Griul? Albastrul? Nevopsitul?

În aceste domenii, informaţiile noastre rămân lacunare, simpliste, uneori contradictorii. Cromoclasmul nu este iconoclasm. Nu i se pot atribui, întocmai, grilele cronologice şi cartografice furnizate de cercetările consacrate războiului declarat icoanelor. Războiul declarat culorilor – dacă-i vorba totuşi de război – se exprimă într-o manieră diferită, mai puţin vio-

Scanned with CamScanner

lentă, mai difuză, mai subtilă totodată, şi deci mai greu de urmărit de către istoric. Altminteri, au avut oare loc într-adevăr acte de agresiune împotriva icoanelor, obiectelor sau clădirilor doar fiindcă erau zugrăvite în culori prea bogate sau provocante? Cum să răspunzi la o asemenea întrebare? Cum să separi culoarea de suportul ei material? Policromia sculptată, mai cu seamă în cazul statuetelor Fecioarei şi ale sfinţilor, contribuie cu certitudine, în ochii reformatorilor, la transformarea acestor statui în idoli. Totuşi, nu constituie singura cauză. Iar în cazul numeroaselor distrugeri de vitralii, de către hughenoţi, ce vizau de fapt aceştia? Icoana? Culoarea? Tratarea formală a subiectului (reprezentări antropomorfe ale personajelor divine)? Sau poate subiectul ca atare (scene din viaţa Fecioarei, legende hagiografice, figuraţii ale clerului)? Şi în acest caz este greu să dai un răspuns univoc. Cu atât mai mult cu cât ne îngăduim a întreba, punând problema mai că nu în sens invers, dacă ritualurile de insultare şi de violenţă ale Reformei la adresa icoanelor şi culorilor nu fac parte, într-un fel sau altul, dintr-un soi de „liturghie a culorii", într-atât aceste ritualuri, în câteva ocazii (mai cu seamă la Zürich şi în Languedoc), capătă un aspect teatral, pentru a nu spune „carnavalesc"[169].

Această noţiune de liturghie face trimitere la ritualul liturghiei catolice. În cadrul acesteia, culoarea joacă un rol primordial. Obiectele şi straiele de cult sunt nu doar codificate prin sistemul culorilor liturgice, ci sunt din plin asociate cu dispozitivul de luminat, cu decorul arhitectural, cu policromia sculptată, cu icoanele pictate în cărţile sfinte şi cu toate ornamentele preţioase, pentru a crea o adevărată teatralitate a culorii. Ca şi gesturile, ca şi ritmurile, ca şi sunetele, culorile constituie un element esenţial în buna derulare a oficiului divin[170]. Or, am văzut-o deja, albastrul e totalmente absent din

Scanned with CamScanner

sistemul de culori liturgice, aşa cum s-a constituit în perioada Evului Mediu timpuriu, mai codificat la răscrucea secolelor al XII-lea – al XIII-lea. Această absenţa explică, probabil, de ce Reforma va rămâne întotdeauna binevoitoare la adresa albastrului, atât în interiorul templului, cât şi în afară, în practicile artistice şi sociale ale culorii, ca şi în cele religioase.

Declarând război liturghiei şi acestui „teatru obscen ce ridiculizează Biserica, transformându-i pe preoţi în histrioni" (Calvin), „face paradă de podoabe şi de bogăţii inutile" (Luther), Reforma nu poate decât să plece la război împotriva culorii. În egală măsură, dată fiind prezenţa sa fizică în interiorul templului, dat fiind rolul său în cadrul liturghiei. Pentru Zwingli, frumuseţea exterioară a ritualurilor falsifică sinceritatea cultului[171]. Pentru Luther şi Melanchton, templul trebuie debarasat de orice vanitate umană. Pentru Carlstadt, acesta trebuie să fie „la fel de pur ca o sinagogă"[172]. Pentru Calvin, cea mai frumoasă podoabă a sa o constituie cuvântul lui Dumnezeu. În opinia tuturor, rolul templului este de a-i călăuzi pe credincioşi pe drumul sfinţeniei; prin urmare, trebuie să fie simplu, armonios, fără amestec, puritatea sa însemnând sau favorizând puritatea sufletului. De-acum înainte, nu mai e loc pentru culorile liturgice, culori folosite de Biserica romană, nici pentru vreun rol cultural oarecare al culorii în interiorul templului.

REFORMA ŞI CULOAREA: ARTA

Există oare o artă specific protestantă? Întrebarea nu este nouă. Dar răspunsurile date de-a lungul timpului rămân incerte şi contradictorii. În plus, dacă au existat numeroase lucrări care să-şi propună a studia raporturile dintre Reformă

Scanned with CamScanner

şi creaţia artistică, cele care s-au gândit să evoce problemele culorii se numără pe degete. Aceasta rămâne, mereu şi pretutindeni, marea absentă din studiile de istorie a artei, inclusiv şi mai cu seamă de istorie a picturii[173].

Tocmai am văzut cum, în anumite cazuri, războiul declarat icoanelor putea fi însoţit de războiul declarat culorilor, considerate prea vii, prea bogate, prea provocatoare. Eruditul şi anticarul Roger de Gaignières (1642-1715) ne-a transmis schiţele mai multor morminte medievale de prelaţi angevini şi poatevini, altădată împodobite cu culori magnifice, dar pe care hughenoţii – pe valul iconoclasmului şi cromoclasmului anului 1562 – le-au văruit sau decolorat în întregime. În Nord şi în Ţările de Jos, „spărgătorii din vara lui 1566" au acţionat uneori într-o manieră similară, chiar dacă simpla distrugere a avut câştig de cauză faţă de coşcovirea tencuielii, răzuire şi badijonare[174]. În domeniul luteran, în schimb, odată trecută perioada primelor violenţe, un anumit respect faţă de icoanele vechi, care au fost scoase din sanctuare sau acoperite cu var, merge mână-n mână cu o toleranţă sporită faţă de culoarea existentă, în special dat fiind că este vorba de culorile considerate „oneste" sau morale: albul, negrul, griul şi albastrul.

Cu toate acestea, esenţialul nu rezidă aici. Nu atât distrugerile, cât creaţiile ne pot aduce informaţiile cele mai pertinente cu privire la atitudinea protestantismului faţă de artă şi culoare. Trebuie, aşadar, studiată paleta pictorilor protestanţi şi, mai în amonte, discursul reformatorilor în materie de creaţie picturală şi de sensibilitate estetică. Ceea ce nu este uşor de făcut, deoarece acest discurs este adeseori ezitant şi schimbător[175]. Zwingli, de exemplu, pare a fi mai puţin ostil faţă de frumuseţea culorilor la sfârşitul vieţii sale decât în perioada 1523-1525. Nu-i mai puţin adevărat că, asemeni lui

Scanned with CamScanner

Luther, muzica îl preocupă mai mult decât pictura[176]. Aşadar, fără doar şi poate că anume la Calvin vom găsi cele mai multe consideraţii sau prescripţii apropo de artă şi culoare. Din păcate, acestea sunt dispersate într-un număr mare de pagini. Să încercăm a le rezuma, fără a le trăda spiritul.

Calvin nu condamnă artele plastice, dar acestea trebuie să fie doar seculare şi să caute a instrui, „a bucura" (aproape în sensul teologic) şi a-l glorifica pe Dumnezeu. Nu reprezentându-l pe Creator (ceea ce este un lucru abominabil), ci Creaţia. Aşadar, artistul trebuie să ocolească subiectele artificiale, gratuite, îndemnând la intrigă sau la lascivitate. Arta nu are valoare în sine; ea vine de la Dumnezeu şi trebuie să ajute la o mai bună cunoaştere a acestuia. Prin însuşi acest fapt, pictorul trebuie să lucreze cu moderaţie, să caute armonia formelor şi tonalităţilor, să se inspire din natură şi să reprezinte ceea ce vede. Pentru Calvin, elementele constitutive ale frumuseţii sunt cele ale naturii; tonalităţile tandru-verzi ale unor plante au, în ochii săi, „multă graţie", iar cea mai frumoasă culoare este firește cea a cerului[177].

Dacă, în ceea ce priveşte alegerea subiectului (portrete, peisaje, animale, natură moartă), nu există nicio dificultate în a stabili o legătură între recomandările sale şi tablourile pictorilor calvinişti din secolele al XVI-lea şi al XVII-lea, nu acelaşi lucru se poate spune despre culoare. Există oare cu adevărat o paletă calvinistă? O paletă protestantă? Asemenea întrebări au oare sens?

În ce mă priveşte, înclin să răspund pozitiv la cele trei întrebări. Mi se pare că pictorii protestanţi au în paleta lor câteva dominante şi recurenţe ce le conferă o autentică specificitate cromatică: sobrietatea generală, oroarea de ţipător, vopselele întunecate, efectele de grisaille, reflexele de cama-

Scanned with CamScanner

ieuri (în special în gama tonurilor gri şi albastre), căutarea culorii locale, fuga de tot ce agresează ochiul încălcând astfel economia cromatică a tabloului prin ruperi de tonalitate. În cazul mai multor pictori calvinişti, se poate chiar vorbi de un adevărat puritanism al culorii, într-atât de aplicate într-o manieră radicală sunt aceste principii. Este, de exemplu, cazul lui Rembrandt, care practică adeseori un soi de asceză a culorii ce se sprijină pe tonalităţile întunecate, reţinute şi mai puţin numeroase (astfel încât a fost chiar acuzat uneori de monocromie), pentru a lăsa loc unor efecte de lumină şi de vibraţie. Din această paletă atât de particulară se desprind o muzicalitate şi o intensitate spirituală de netăgăduit[178].

Într-o perspectivă de durată, există în Occident o mare continuitate a diferitelor morale artistice ale culorii. Între arta cisterciană a secolului al XII-lea şi pictura calvinistă sau jansenistă a secolului al XVII-lea, fără a uita de miniaturile în grisaille ale secolelor al XIV-lea şi al XV-lea, dar şi de cromoclasmul vag al începuturilor Reformei, nu există nicio ruptură, ba din contra, se poate vorbi de un discurs univoc: culoarea este fard, lux, artificiu, iluzie. Ea este zadarnică, deoarece nu-i decât materie; este periculoasă, deoarece abate de la adevăr şi de la bine; este vinovată, deoarece încearcă să seducă şi să mintă; este jenantă, deoarece împiedică a recunoaşte cu claritate formele şi contururile[179]. Sfântul Bernard şi Calvin folosesc aproape acelaşi limbaj, iar acesta nu este câtuşi de puţin diferit de limbajul adversarilor lui Rubens şi ai rubensianismului, din secolul al XVII-lea, în cadrul interminabilelor dezbateri despre întâietatea desenului asupra culorii. Vom reveni la subiect, puţin mai târziu[180].

Cromofobia artistică a Reformei nu este câtuşi de puţin novatoare. Dar ea joacă un rol esenţial în evoluţia sensibilită-

Scanned with CamScanner

ţii occidentale faţă de culoare. Pe de o parte, ea contribuie la accentuarea contrastului dintre lumea în alb şi negru şi culorile propriu-zise; pe de alta, provoacă o reacţie cromofilă a Bisericii romane şi participă, indirect, la geneza artei baroce şi iezuite. Pentru Contrareforma catolică, biserica este o imagine a cerului pe pământ, iar dogma prezenţei reale justifică toate splendorile din interiorul sanctuarului. Nimic nu este prea frumos pentru casa lui Dumnezeu: marmura, aurul, stofele şi metalele preţioase, vitraliile, statuile, frescele, icoanele, picturile şi culorile strălucitoare; toate aceste lucruri respinse de templul şi cultul reformator. Odată cu arta barocă, biserica romană redevine acel sanctuar al culorii care era în perioada Evului Mediu timpuriu şi unde albastrul cedează, de-acum înainte, întâietatea aurului.

REFORMA ŞI CULOAREA: VESTIMENTAŢIA

Fără doar şi poate, anume în practicile vestimentare cromofobia protestantă şi-a exercitat cea mai profundă şi mai durabilă influenţă. Totodată, acesta este un domeniu în care converg toate preceptele marilor reformatori. Privitor la relaţiile dintre culoare şi artă, icoane, templu, liturghie, opiniile lor merg – *grosso modo* – în acelaşi sens, dar sunt divergente într-un număr atât de important de puncte secundare încât ar fi dificil să vorbim de o concordanţă absolută. Nu este şi cazul vestimentaţiei: discursul e aproape univoc, iar uzanţele similare. Diferenţele nu ţin decât de nuanţe şi grade, fiecare confesiune, fiecare sectă având, ca pretutindeni, moderaţii şi radicalii săi.

Pentru Reformă, haina constituie întotdeauna, mai mult sau mai puţin, un semn al ruşinii şi al păcatului. Ea este lega-

Scanned with CamScanner

tă de Cădere, iar una dintre funcţiile sale principale constă în a-i aminti omului de păcatul său. Iată de ce haina trebuie să reprezinte semnul umilinţei, astfel încât să fie sobră, simplă, discretă, adaptată la natură şi la activităţile omului. Toate moralele protestante au cea mai profundă aversiune pentru luxul vestimentar, pentru farduri şi podoabe, pentru deghizări, pentru modele schimbătoare sau excentrice. În opinia lui Zwingli şi Calvin, a te găti constituie o impuritate, a te farda, o obscenitate, a te deghiza, un lucru abominabil[181]. Pentru Melanchton, un apropiat al lui Luther, o grijă prea mare acordată corpului şi hainei îl plasează pe om mai prejos de animal. În opinia tuturor, luxul constituie o pervertire, singura podoabă ce trebuie căutată fiind cea sufletească. *A fi* trebuie să iasă învingător în confruntarea cu *a părea*.

Aceste porunci au drept consecinţă o austeritate extremă a vestimentaţiei şi a exteriorului: simplitatea formelor, discreţia culorilor, renunţarea la accesorii şi artificii în stare să mascheze adevărul. Marii reformatori sunt cei care dau exemplul, în acelaşi timp în viaţa lor cotidiană şi în reprezentările pictate sau gravate în care apar. Toţi ei se prezintă în straie întunecate, sobre, chiar triste. De cele mai multe ori, aceste portrete sumbre sau realizate în negru sunt plasate pe un fundal albastru-deschis, după imaginea culorii cerului.

Această căutare a simplităţii şi a severităţii se exprimă, la protestanţi, printr-o paletă vestimentară din care lipseşte orice culoare vie, considerată a fi dezonorantă: galbenul şi roşul, bineînţeles, dar şi rozul, portocaliul, toate nuanţele de verde şi majoritatea nuanţelor de violet. În schimb, sunt utilizate din belşug toate culorile întunecate, negrul, cenuşiul, cafeniul, dar şi albul, culoare demnă şi pură, recomandată pentru hainele copiilor (iar uneori, şi ale femeilor). La început, albastrul este

Scanned with CamScanner

admis în măsura în care ştie să rămână discret, puţin saturat, tern, cenuşiu. Apoi, odată cu sfârşitul secolului al XVI-lea, este trecut definitiv în rândul culorilor „oneste". În schimb, ceea ce ţine de ţipător, hainele ce-l îmbracă pe om „ca pe un păun" – expresia îi aparţine lui Melanchton[182] – sunt condamnate cu severitate. Ca şi în cazul decorării templului, ca şi în cazul liturghiei, Reforma îşi reiterează ura faţă de policromie.

Această paletă protestantă nu se deosebeşte câtuşi de puţin de cele pe care moralele vestimentare medievale le prescriseseră timp de secole. Fie că este vorba de reguli monastice din Evul Mediu timpuriu, de constituţii ale ordinelor cerşetorilor din secolul al XIII-lea, de legi somptuare şi de decrete vestimentare de la sfârşitul Evului Mediu, toate textele normative şi legislative recomandă culorile întunecate şi sobre. Dar aceste morale medievale ale culorii nu sunt doar morale ale coloraţiei. Sunt totodată şi morale ale saturaţiei culorii: materia colorantă prea bogată, prea densă, imprimând ţesăturii culori demne, dar prea concentrate, este proscrisă.

Nimic asemănător în ceea ce priveşte Reforma, şi nici referitor la ansamblul legilor vestimentare ale epocii moderne. Anume culorile – inclusiv pigmenţii – şi doar ele sunt puse sub semnul întrebării. Anumite culori sunt interzise; altele, prescrise. Normele vestimentare şi legile somptuare emanate de majoritatea autorităţilor protestante sunt cât se poate de explicite vis-à-vis de acest subiect, la Zürich şi la Geneva în secolul al XVI-lea, ca şi la Londra pe la mijlocul secolului al XVII-lea, în Germania pietistă câteva decenii mai târziu, sau chiar în Pensilvania secolului al XVIII-lea. Aceste reglementări ar merita un număr mai mare de studii, care ne-ar ajuta să urmărim, într-o perspectivă net antropologică[183], evoluţia preceptelor şi practicilor, să distingem fazele sau zonele de re-

Scanned with CamScanner

laxare şi cele de radicalizare ale discursului. Numeroase secte puritaniste sau pietiste au accentuat severitatea şi uniformitatea vestimentaţiei reformate – uniforma, deja preconizată de anabaptiştii din Münster la 1535, a rămas mereu o tentaţie pentru sectele protestante –, din ură pentru deşertăciunea acestei lumi[184]. Procedând astfel, ele au contribuit la a-i da hainei protestante în general un aspect nu doar auster şi paseist, ci şi puţin reacţionar, ostil modei, schimbărilor, noutăţii. În acelaşi timp, ele au contribuit la prelungirea până în epoca modernă a vogăi veşmintelor întunecate, la deosebirea puţin câte puţin a albului şi negrului dintre culorile propriu-zise şi, printre acestea din urmă, la consolidarea albastrului drept singura culoare onestă, demnă de un bun creştin.

Într-adevăr, istoricul are tot dreptul să se intereseze de consecinţele de durată ale acestei respingeri a culorilor, sau cel puţin a unora dintre ele, de către Reformă şi de sistemele de valori la implementarea cărora aceasta a contribuit nemijlocit. Incontestabil, o atare atitudine a favorizat această separare evocată mai sus (şi deja în gestaţie la sfârşitul Evului Mediu) între lumea negrului-cenuşiului-albului şi cea a culorilor. Transpunând în viaţa cotidiană, culturală şi morală o nouă sensibilitate cromatică adusă de cartea imprimată şi de imaginea gravată, Reforma religioasă pregăteşte terenul ştiinţei şi lui Newton (el însuşi membru al unei secte anglicane)[185].

Dar efectele cromofobiei protestante nu se opresc la lucrările lui Newton. Ele se fac simţite mult mai încoace, în special începând cu cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea, atunci când industriile occidentale încep să producă la scară mare obiecte de consum în masă. Legăturile ce unesc marele capitalism industrial şi mediile protestante sunt dintre cele mai strânse. Fabricarea unor asemenea obiecte de uz curent

Scanned with CamScanner

este însoţită în Anglia, Germania, Statele Unite de consideraţii morale şi sociale ce ţin, în mare parte, de etica protestantă. Mă întreb, aşadar, dacă nu cumva anume acestei etici i se datorează paleta mai puţin colorată a acestor produse de masă. Atunci când, de ceva vreme, chimia industrială permitea fabricarea obiectelor de diferită colorație, este frapant să vezi cum, de exemplu, primele aparate menajere, primele stilografe, primele maşini de scris, primele automobile (ca să nu mai vorbim de stofe şi de haine), produse în cantităţi industriale, se înscriu, cu toate, în gama negru-cenuşiu-alb-albastru. Ca şi cum excesul de culori vii pe care îl permitea tehnica ar fi fost respins de morala socială (după cum va fi cazul cinematografiei, timp îndelungat[186]). Exemplul cel mai faimos al unui atare comportament este cel al lui Henry Ford (1863-1947), un puritan având grijă de etică în toate domeniile: în ciuda aşteptărilor publicului, în ciuda concurenţei, el va refuza vreme îndelungată, din motive morale, să vândă altfel de maşini decât de culoare neagră[187].

PALETA PICTORILOR

Să revenim la secolul al XVII-lea. Începând cu anii 1630-1640, pictorii protestanţi nu mai deţin monopolul austerităţii cromatice. Ea se întâlneşte şi la unii pictori catolici, în special la cei care se înscriu în mişcarea jansenistă. Astfel, s-a putut observa că paleta lui Philippe de Champaigne devine mai economă, mai despuiată, mai întunecată chiar, odată cu apropierea sa de Port-Royal (1646), urmată de convertirea la jansenism[188]. Foarte îndepărtată de cea a lui Rubens, sau de cea a lui Van Dyck, paleta sa se apropie tot mai mult de cea a

Scanned with CamScanner

lui Rembrandt, mai ales albastrul. Un albastru subtil, în egală măsură saturat şi reţinut, un albastru difuz, un albastru nocturn. Un albastru moral.

Studierea paletei unui pictor vechi nu este deloc un exerciţiu facil. Nu doar fiindcă noi vedem culorile pe care le-a aşternut pe pânză sau pe panou aşa cum le-a făcut patina timpului, şi nici în starea lor originală, dar şi dat fiind că le vedem de cele mai multe ori la muzeu, adică într-un context şi în condiţii de ecleraj care nu au nicio legătură cu mediul şi cu luminile pe care le-au cunoscut pictorul şi primul său public. Lumina electrică nu este lumânare de seu, nici lumânare de ceară, nici lampă cu ulei; absolut evident. Dar care istoric al artei, care critic îşi aminteşte de asemenea lucruri atunci când priveşte sau cercetează un tablou vechi?

Altfel spus, este mai puţin dificil a studia paleta unui pictor din secolul al XVII-lea decât cea a unui pictor din secolul al XVIII-lea. În secolul al XVIII-lea, noutăţile în domeniul pigmenţilor devin din ce în ce mai numeroase, iar vechile reţete de atelier pentru a alege, a amesteca, a lega şi a pune culorile sunt înlocuite, concurate sau perturbate de practicile recente, uneori foarte diferite de la un atelier la altul. În plus, descoperirile lui Newton şi punerea în valoare a spectrului, la sfârşitul secolului precedent, transformă treptat ordinea culorilor: roşul nu se mai situează la jumătate de cale între alb şi negru; verdele este conceput definitiv ca fiind un amestec al albastrului cu galbenul; noţiunea de culori primare şi culori complementare se statorniceşte, puţin câte puţin, precum şi cea a culorilor calde şi reci, în sensul în care le înţelegem astăzi. La sfârşitul secolului al XVIII-lea, universul culorilor nu mai este cel de la începutul acestuia.

B.C.U. "M. EMINESCU" IAŞI

Scanned with CamScanner

Nu există mutaţii la fel de profunde în epoca lui Rubens, Rembrandt, Vermeer sau Philippe de Champaigne. Iar ceea ce este adevărat în cazul pictorilor din Nord este valabil şi pentru cei din Europa meridională: secolul al XVII-lea inovează puţin în domeniul pigmenţilor[189]. Singura adevărată noutate este întrebuinţarea galbenului de Napoli – care se înscrie în gama tonalităţilor situate între ocrul galben şi galbenul lămâie – până la acea dată rezervat ceramicii. Contrar celor scrise uneori, pictorii din secolul al XVII-lea sunt foarte tradiţionali în ceea ce priveşte folosirea pigmenţilor[190]. Originalitatea şi geniul lor sunt de căutat în altă parte, în felul în care lucrează şi asociază culorile, mai puţin în materialele de care se folosesc.

Să luăm exemplul lui Vermeer, în ochii mei cel mai mare pictor al secolului. Pigmenţii săi sunt cei ai epocii sale. Pentru tonurile albastre, adeseori foarte vii, foloseşte iar şi iar lapislazuli[191]. Dar fiindcă acest pigment costă foarte scump, el este rezervat lucrărilor de suprafaţă; dedesubt, eboşa se face cu azurit sau cu smalţ (în special pentru tăriile cerului)[192], uneori, totuşi destul de rar, cu indigo[193]. Pentru tonurile galbene, dincolo de luturile ocru tradiţionale, de care pictorii se folosesc încă din antichitate, recurge la galbenul de cositor şi, cu o anumită parcimonie, la recentul „galben de Napoli" (care este un antimoniat de plumb); italienii îl folosesc înaintea pictorilor din Nord şi într-o manieră mai subtilă. În cazul tonurilor verzi, se foloseşte puţin verde de cupru, instabil şi coroziv, dar multe luturi verzi, la Vermeer ca şi la alţi pictori ai secolului al XVII-lea. Într-adevăr, la acea epocă, este relativ rar să se amestece pigmenţi galbeni cu pigmenţi albaştri pentru a obţine culoarea verde. Practica există, bineînţeles, dar mai cu seamă în secolul următor – spre marele regret al unor artişti[194] – ea se va generaliza. În sfârşit, pentru tonurile roşii, se foloseşte vermil-

Scanned with CamScanner

lon, minium (în cantităţi mici), lac de coşenilă sau de garanţă, lemn de culoare roşiatică (inclusiv pentru tonurile roz şi portocalii) şi luturi ocru-roşii de toate nuanţele.

Nimic cu adevărat original, aşadar, în paleta lui Vermeer, aşa cum a fost scoasă la iveală de analizele de laborator[195]. Dar de îndată ce părăsim paleta pigmenţilor pentru a ne concentra asupra paletei vizuale – şi, evident, anume aici rezidă esenţialul – Vermeer nu mai seamănă câtuşi de puţin cu contemporanii săi. La el coloraţia este mai armonioasă, mai catifelată, mai rafinată. Lucru datorat unui incomparabil travaliu asupra luminii, a zonelor luminoase şi de penumbră, dar şi unei tuşe cu totul şi cu totul particulare. Istoricii picturii au spus totul, sau aproape totul, cu privire la acest aspect al geniului său. În schimb, puţini dintre ei au vorbit cu adevărat despre culorile propriu-zise.

Nu e locul s-o facem aici în detaliu, dar ar trebui să subliniem în primul rând rolul tonurilor cenuşii, în special al acelui gri deschis. Adeseori anume pe ele se ţine întreaga economie cromatică a tabloului. Apoi, ar trebui să se insiste asupra calităţii tonurilor albastre. Vermeer este eminamente un pictor al albastrului (ba chiar al albastrului şi al albului, într-atât aceste două culori funcţionează la el împreună). Mai cu seamă felul în care lucrează în albastru îl distinge, din punct de vedere cromatic, de alţi pictori olandezi ai secolului al XVII-lea. Oricare ar fi talentul şi calităţile acestora, ei nu ştiu să joace culoarea albastră la fel de subtil. În sfârşit, la Vermeer – este cazul să amintim, o dată în plus, pe urmele lui Marcel Proust – importanţa micilor zone galbene, unele mai mult sau mai puţin rozii (precum celebrissima „mica bucăţică de zid galben" cu vedere spre Delft) şi altele mai acide. Anume în aceste tonuri galbene, albe şi albastre rezidă, în mare parte,

Scanned with CamScanner

muzica lui Vermeer, cea care ne încântă şi care face din el un pictor atât de diferit de toţi ceilalţi, nu doar primul din secolul său, ci poate şi primul din toate timpurile.

NOI MIZE ŞI NOI CLASAMENTE ALE CULORII

La pictorii secolului al XVII-lea, diversităţile paletei sunt, aşadar, datorate în mare măsură felului de a picta şi de a pune în valoare culorile, mai puţin întrebuinţării cutărui sau cutărui pigment. Totodată ele constituie, după cum ne-am convins, reflectarea unor sensibilităţi religioase divergente: nu doar că există o pictură catolică şi o pictură protestantă, dar atât în cadrul primei, cât şi în cadrul celei de a doua se exprimă tendinţe şi intenţii net iezuite, janseniste, luterane, calviniste. Totuşi, această diversitate confesională nu este suficientă pentru a explica, de una singură, cutare sau cutare paletă. Aceasta este legată şi de poziţia pictorului implicat în interminabile dezbateri care, odată cu Renaşterea, îi preocupă pe artişti şi pe teoreticieni pentru a şti care desen sau colorit trebuie să aibă prioritate în munca pictorului[196].

Adversarii culorii nu duc lipsă de argumente. Ei consideră culorile mai puţin nobile decât desenul deoarece, contrar acestuia din urmă, nu sunt o creaţie a spiritului, ci doar produsul unor pigmenţi şi al materiei. În plus, în ochii lor, culoarea jenează mai mult sau mai puţin privirea, în special roşul, verdele şi galbenul; în schimb, albastrul – care trece drept o culoare „îndepărtată" – nu-i pus niciodată în chestiune[197]. Întotdeauna culoarea împiedică să distingem contururile şi să identificăm formele, dacă e să-i credem pe adversarii acesteia; în consecinţă, ea abate de la Adevăr şi Bine. Seducţia sa

Scanned with CamScanner

este una amăgitoare şi vinovată; ea nu poate fi decât artificiu, falsitate, minciună. În sfârşit, ea este periculoasă dat fiind că se dovedeşte a fi incontrolabilă: se refuză limbajului şi scapă oricărei generalizări, dacă nu chiar oricărei analize. Trebuie aşadar controlată sau reţinută ori de câte ori e posibil[198].

Aceste ultime argumente sunt totuşi treptat contestate de către oamenii de ştiinţă. Secolul al XVII-lea este, într-adevăr, marele secol al cercetărilor privitoare la natura şi măsura luminii. Începând cu 1666, Isaac Newton, pornind de la celebrele experienţe cu prisma, descompune lumina albă în raze colorate şi descoperă spectrul, o nouă ordine a culorilor în cadrul căreia negrul şi albul nu-şi mai au locul lor – ştiinţa venind astfel să confirme, în cazul dat, ceea ce morala şi societatea practicau de secole: excluderea negrului şi albului din universul culorilor. Totodată, o ordine în care, de-acum înainte, poziţia centrală nu mai este ocupată, precum în sistemul antic şi medieval, de roşu, ci de albastru şi verde. În plus, Newton demonstrează că culoarea, ce-şi trage originea din transmiterea şi dispersia luminii, poate fi măsurată[199], asemeni acesteia. De-acum înainte, colorimetria invadează artele şi ştiinţele. Astfel, sfârşitul secolului al XVII-lea şi începutul secolului al XVIII-lea sunt martore ale multiplicării unor cataloage ale nuanţelor de culori, scheme şi scări cromatice care pun în valoare legile, numerele şi normele cărora este supusă culoarea[200]. Pentru ştiinţă, aceasta apare de-acum înainte ca fiind mai mult sau mai puţin îmblânzită şi, în consecinţă, pierde o parte importantă din misterele sale.

La începutul secolului al XVIII-lea, majoritatea artiştilor împărtăşesc părerea savanţilor, iar culoarea pare a ieşi învingătoare, provizoriu, din confruntarea sa cu desenul[201]. De-acum înainte uşor de stăpânit şi de măsurat, ea poate îndeplini

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

într-un tablou sau într-o operă de artă funcţiile ce i-au fost refuzate altădată: a clasa, a distinge, a ierarhiza, a pune în ordine privirea. În plus, şi mai cu seamă, ea reuşeşte să arate ceea ce desenul, de unul singur, nu este în stare s-o facă. Bunăoară, redarea expresivă a cărnii, în care meşterii vechi – în fruntea cărora se situează Tizian – trec drept cei care au excelat[202]. Pentru adepţii întâietăţii culorii asupra desenului, anume aici rezidă un argument definitiv: doar culoarea dă viaţă unor fiinţe din carne; doar culoarea este pictură, deoarece nu poate exista pictură în afara fiinţelor vii. Idee forte ce va traversa toate secolele Luminilor şi care va fi reluată, pe larg, de Hegel[203]. Ea explică, neîndoielnic, de ce gravura în culori, la începuturile sale, a avut drept câmp de aplicaţie favorit planşele anatomice: culoarea devine carnală! Dar contrar a ceea ce credeau adversarii ei din secolul precedent, anume din cauza că este carnală culoarea pare şi mai adevărată.

Inventarea gravurii în culori de către Jakob Christoffel Le Blon, la începutul secolului al XVIII-lea[204], constituie încununarea preocupărilor şi metamorfozelor sale. Ea încheie o dezbatere veche de mai multe secole şi pune capăt, provizoriu, căutărilor unor gravori şi tipografi[205]. Dar lucrul cel mai important nu este de căutat aici, departe de aceasta. Esenţialul acestei noutăţi tehnice şi artistice se află mai curând în noua ordine a culorilor pe care o pune în scenă şi căreia i se datorează reuşita sa. O ordine care rupe în mod radical cu sistemele şi clasamentele vechi şi care pregăteşte terenul pentru teoria culorilor primare şi a culorilor complementare[206].

Aceasta nu este încă formulată definitiv[207] – în ciuda întrebuinţării pe care i-o dau anumiţi pictori –, totuşi, trei culori o iau înaintea altora: roşul, albastrul şi galbenul. Imprimarea suprapusă şi repetată a trei planşe vopsite fiecare într-una din

aceste culori este suficientă pentru a le obține pe toate celelalte. Universul culorilor nu se mai construiește în jurul a șase culori de bază, după cum era cazul în Evul Mediu și încă în Renaștere, ci în jurul a trei culori. Nu doar negrul și albul sunt scoase definitiv din lumea culorilor, ci și verdele – produs al amestecului de galben și albastru (ceea ce nu era nicicând, în culturile vechi) – a coborât cu o treaptă în genealogia și ierarhia cromatică. Nu mai este o culoare de bază, o culoare „primară".

Culorile tocmai intră într-o nouă fază a istoriei lor.

Scanned with CamScanner

4. CULOAREA PREFERATĂ

Secolele al XVIII-lea – al XX-lea

În secolele al XII-lea şi al XIII-lea, albastrul a devenit în sfârşit o culoare de prim-plan, o culoare frumoasă, o culoare a Fecioarei, o culoare regală, şi din toate aceste motive – un rival al roşului. Prin urmare, timp de patru sau cinci secole, aceste două culori şi-au disputat supremaţia asupra tuturor celorlalte şi au format, în mai multe domenii, un cuplu de contrarii: culoare festivă/ culoare morală, culoare materială/ culoare spirituală, culoare apropiată/ culoare îndepărtată, culoare masculină/ culoare feminină. Totuşi, începând cu secolul al XVIII-lea, lucrurile capătă o altă turnură. Reculul net al tonurilor roşii în îmbrăcăminte şi în viaţa cotidiană – recul amorsat începând cu secolul al XVI-lea – lasă loc albastrului, care devine nu doar una dintre culorile cele mai prezente pe stofe şi în veşminte, dar şi, mai cu seamă, culoarea preferată a populaţiilor europene. Astfel a rămas până în ziua de astăzi, departe în faţa tuturor celorlalte culori.

Pe acest tărâm mişcător al preferinţelor cromatice, triumful albastrului a fost pregătit demult: promovarea teologică şi valorizarea artistică în secolul al XII-lea, reuşitele boiangiilor începând cu secolul al XIII-lea, întâietatea heraldică de la jumătatea secolului al XIV-lea încoace, dimensiunea morală forte odată cu Renaşterea protestantă două secole mai târziu. Dar abia în secolul al XVIII-lea acest triumf este într-adevăr total:

Scanned with CamScanner

în primul rând, graţie folosirii la scară largă a unui colorant natural remarcabil, cunoscut de mult, dar a cărui întrebuinţare nu era liberă (indigoul); apoi, graţie descoperirii unui nou pigment artificial permiţând dobândirea, atât în pictură cât şi în vopsitorie, a unor tonuri noi (albastrul de Prusia); în sfârşit, datorită adoptării unei simbolici reînnoite a culorilor, aceasta acordând albastrului întâietatea absolută şi făcând din el, de-acum înainte, culoarea progresului, luminilor, viselor şi libertăţilor. În aceste domenii, rolul jucat de mişcarea romantică şi de revoluţiile americane, apoi franceze, a fost unul esenţial.

Dar promovarea albastrului nu se opreşte aici. În acelaşi timp devine culoarea preferată a artiştilor, poeţilor şi a muritorilor de rând, atrăgând totodată atenţia savanţilor. Departe de a rămâne o culoare marginală, după cum era cazul în sistemele antice şi medievale, albastrul se situează acum în centrul noilor clasificări cromatice, graţie revoluţiei newtoniene, punerii în valoare a spectrului şi a teoriei culorilor primare şi a culorilor complementare. Ştiinţa, arta şi societatea lucrează de-acum înainte în acelaşi sens şi fac din albastru, în locul roşului, prima dintre culori, culoarea „prin excelenţă". Rol pe care albastrul l-a păstrat, ba chiar l-a amplificat, până în zorii secolului al XXI-lea.

ALBASTRU *VERSUS* ALBASTRU: RĂZBOIUL PASTELULUI CU INDIGOUL

La sfârşitul secolului al XVII-lea şi de-a lungul întregului secol al XVIII-lea, voga noilor tonuri albastre în stofe şi îmbrăcăminte se datorează, în mare parte, întrebuinţării indigoului, materie colorantă exotică, cunoscută de foarte mult

Scanned with CamScanner

timp, dar al cărei import şi, respectiv, a cărei utilizare sunt împiedicate de către autorităţile mai multor oraşe sau ţări, pentru a nu prejudicia producţia indigenă de drobuşor şi comerţul bogat cu pastel ce rezultă din aceasta. Este în special cazul Franţei, dar şi al unei părţi a Germaniei care, până la o dată avansată, interzic întrebuinţarea indigoului în vopsitorie. Totuşi, pe parcursul deceniilor, indigoul dovedindu-se mai puţin scump şi mai puternic tinctorial decât pastelul, colorantul exotic va surclasa colorantul indigen, sfârşind prin a-l elimina aproape total.

Indigoul se extrage din frunzele unui arbust având numeroase varietăţi, dintre care niciuna nu creşte în Europa: indigotierul. Cel din Indii şi din regiunile tropicale ale Orientului Mijlociu sau ale Africii creşte în tufişuri ce nu depăşesc doi metri înălţime. Principiul colorant (indigotina), foarte puternic, se află în frunzele cele mai galbene, de pe vârfurile arbustului. Indigoul imprimă stofelor de mătase, de lână şi de bumbac o culoare albastră profundă şi solidă, ce nu necesită mordansare: este suficient să cufunzi ţesătura într-o cuvă cu indigo, apoi să-l expui în aer liber, pentru a-i da culoarea respectivă; dacă aceasta se dovedeşte a fi prea deschisă, operaţia se repetă de câteva ori. Singurul neajuns al nuanţei astfel obţinute este că aceasta e mată şi că, uneori, pare pătată sau înspicată.

Vopsirea cu indigo este cunoscută încă din neolitic în regiunile unde creşte arbustul; aici, ea favorizează în epocile străvechi voga tonurilor albastre în vestimentaţie (Sudan, Ceylon, Insulinda). De timpuriu, totuşi, indigoul devine mai cu seamă un produs de export, în special indigoul din Indii, cu destinaţia spre Orientul Apropiat şi China. Popoarele biblice îl folosesc mult înainte de naşterea lui Christos, doar că, fiind un produs scump, nu va fi aplicat decât în cazul stofe-

Scanned with CamScanner

lor de calitate. Mai la vest, în Europa, întrebuinţarea acestui colorant rămâne timp îndelungat excepţională, nu doar din cauza preţului său sporit (este adus de foarte departe), dar şi fiindcă tonurile albastre sunt aici mai puţin apreciate. Pentru romani – am mai spus-o în primul capitol al cărţii –, albastrul este culoarea barbarilor, celţilor şi germanilor care, după spusele lui Cezar şi ale lui Tacit, au obiceiul să-şi vopsească trupul cu această culoare pentru a-şi înfricoşa adversarii[208]. La Roma, a te îmbrăca în albastru constituie un gest devalorizant sau un semn de doliu. Albastrul este adeseori o culoare asociată morţii şi infernului[209].

Totuşi, romanii, ca şi grecii – înaintea lor, cunoşteau indigoul. Ei îl deosebesc net de drobuşorul celţilor şi germanilor[210] şi ştiu că acesta este o materie colorantă eficientă care vine din Indii; de unde şi numele său: *indikon* în greacă, *indicum* în latină. Dar ei ignoră natura vegetală a acestui produs şi cred că ar fi vorba de o piatră[211], *lapis indicus* („piatra indică", se zice încă în secolul al XVI-lea). Această credinţă va dăinui în Occident până în secolul al XVI-lea, altfel spus până la descoperirea arbuştilor indigotieri din Lumea Nouă. Mai înainte, indigoul din Indii sosea în Occident sub forma unor blocuri compacte, rezultat al măcinării frunzelor într-un aluat pus apoi la uscat. Aşadar, se credea că ar fi vorba de un mineral; unii autori, pe urmele lui Dioscoride, medic şi botanist din primul secol al erei noastre, îl asimilează chiar cu o piatră semipreţioasă, verişoară cu lapislazuli.

Am menţionat anterior cum, începând cu secolul al XIII-lea, noua vogă a tonurilor albastre îi îmbogăţeşte pe producătorii de drobuşor şi pe negustorii de pastel. Acest „aur albastru" va asigura prosperitatea nu doar a mai multor oraşe mari (Amiens, Toulouse, Erfurt), dar şi a unor regiuni întregi

Scanned with CamScanner

(Albigeois, Lauragais, Thuringia, Saxonia), devenite adevărate „ţări în care curg numai miere şi lapte"[212]. Averi considerabile se clădesc doar din producţia şi comerţul cu pastel. Negustorul din Toulouse Pierre de Berny, de pildă, a devenit atât de bogat graţie acestui comerţ încât, în 1525, îşi poate permite să se prezinte drept garant al enormei răscumpărări cerute de Carol Quintul pentru eliberarea lui Francisc I, făcut prizonier în bătălia de la Pavia[213].

Totuşi, această prosperitate nu va dura decât un timp. Odată cu sfârşitul Evului Mediu, ea începe să fie ameninţată de importurile, din ce în ce mai abundente, de „piatră indică", indigoul din Indii, ale cărui frunze uscate şi reduse la starea de pudră sosesc din Orient sub formă de blocuri compacte asemănătoare unor pietre. Negustorii italieni ce se dedică marelui comerţ cu Orientul profită de moda aristocratică a postavurilor şi a veşmintelor albastre pentru a încerca să impună acest produs exotic în Occident, produs a cărui putere de vopsire este de zece ori superioară celei a drobuşorului, iar preţul, de treizeci sau de patruzeci de ori mai sporit. Vom da, aşadar, de urmele lui la Veneţia începând cu secolul al XII-lea, la Londra, Marsilia, Genua şi Bruges, în secolul al XIII-lea. Totuşi, într-o primă fază, producătorii de drobuşor şi negustorii de pastel izbutesc să împiedice aceste importuri. Ei cer şi obţin de la autorităţile regale sau municipale să le interzică boiangiilor întrebuinţarea indigoului din Indii, care riscă să desfiinţeze, în mai multe regiuni, producţia locală de drobuşor. De-a lungul secolului al XIV-lea, statutele şi regulamentele repetă pe îndelete această interdicţie de a vopsi cu indigo şi-i ameninţă pe contravenienţi cu pedepse extrem de severe[214]. Uneori, se remarcă o anumită toleranţă în cazul vopsitului mătăsii, în unele oraşe din Catalonia sau Toscana, dar acest lucru este departe

Scanned with CamScanner

de a fi un caz general. Aceste măsuri protecţioniste nu vor împiedica totuşi scăderea preţului la drobuşor, în special în Italia şi în Germania[215]. Din fericire pentru producătorii de drobuşor şi negustorii de pastel, ofensiva turcă în Orientul Apropiat şi în bazinul Mediteranei orientale, în secolul al XV-lea, jenează aprovizionarea Occidentului cu produse importate din Indii şi din Asia. Lucrul acesta le dă un pic de răgaz producătorilor de drobuşor şi negustorilor de pastel. De scurtă durată, însă.

Într-adevăr, câteva decenii mai târziu europenii descoperă în regiunile tropicale ale Lumii Noi diferite varietăţi de indigotieri ce le furnizează o materie colorantă având virtuţi superioare celor din Asia. De-acum înainte, cauza pare a fi pierdută: în ciuda unei severe politici protecţioniste din partea guvernanţilor, în ciuda unei diabolizări a produsului exotic – rând pe rând calificat drept „nociv, dolosiv, fals, periculos, corosiv, rozător, incert"[216] –, pastelul european va ceda, puţin câte puţin, locul în favoarea indigoului american în atelierele boiangiilor. Spania este prima interesată de această mutaţie, pentru ea – sursă a unor bogăţii considerabile. În alte părţi, se încearcă stabilirea anumitor bariere şi protejarea drobuşorului. Zadarnic. Italia, care în tot cazul importa mai mult pastel decât era în stare să producă, cedează prima: începând cu jumătatea secolului al XVI-lea, indigoul din Indiile occidentale este importat masiv prin portul Genua, în timp ce Veneţia reia comerţul cu indigo importat din Indiile orientale[217]. Apoi, la sfârşitul secolului, vine rândul Angliei şi al Provinciillor Unite să se încline: începând cu jumătatea secolului al XVII-lea diferite companii ale acestor două ţări se avântă din plin în comerţul cu indigo. Germania şi Franţa, principalii producători de drobuşor, rezistă mai mult, nu fără anumite sacrificii.

Scanned with CamScanner

Indigoul provenind din Lumea Nouă (insulele Antile, Mexic, regiunile andine) este de fapt produsul unei culturi de cele mai multe ori sclavagiste; ceea ce face ca, în ciuda traversării oceanului, preţul de cost al acestuia să fie mai puţin ridicat în comparaţie cu cel al pastelului european. Devine imposibil să lupţi contra unei astfel de concurenţe, cu atât mai mult cu cât cel mai bun dintre pasteluri are o putere de vopsire net inferioară celui mai mediocru dintre indigouri. În Franţa, mai multe edicte regale (1609, 1624, 1642) le interzic boiangiilor, sub ameninţarea pedepsei cu moartea, întrebuinţarea indigoului; interdicţii asemănătoare se regăsesc la Nürnberg şi în numeroase oraşe germane de-a lungul secolului al XVII-lea. Zadarnic, de altfel. În 1672, Colbert se vede nevoit să autorizeze, cu titlu provizoriu, utilizarea indigoului în manufacturile de postavuri ale lui Abraham von Robbais, la Abbeville şi Sedan. Este începutul sfârşitului. În ciuda înăspririi artificiale a unei legislaţii din ce în ce mai protecţioniste, indigoul se infiltrează pretutindeni, iar trei generaţii mai târziu, în 1737, legea trebuie să cedeze în faţa faptelor: întrebuinţarea indigoului este definitiv autorizată pe întregul cuprins al regatului. Ceea ce îmbogăţeşte porturile din Nantes, Bordeaux şi Marsilia, dar ruinează Toulouse, capitala pastelului, şi cauzează dispariţia unei întregi pături a societăţii din Languedoc care trăia mai mult sau mai puţin direct din producţia acestei materii colorante: cultivatorii şi lucrătorii de drobuşor, transportatorii, controlorii, micii negustori. La fel se întâmplă şi în Germania, unde Erfurt, Gotha, numeroase alte oraşe din Thuringia şi toate satele din împrejurimi se pomenesc ruinate odată cu autorizarea definitivă a vopsitului în indigo, autorizaţie acordată la aceeaşi dată ca şi în regatul Franţei: în 1737[218]. Începând cu anul următor, cultura drobuşorului dispare în Germania şi

Scanned with CamScanner

cedează locul indigoului, acest produs exotic de o redutabilă eficienţă pe care, în 1654, încă împăratul Ferdinand III în persoană îl califica drept *Teufelsfarbe* („culoarea Diavolului")[219].

În cea de a două jumătate a secolului al XVIII-lea, vopsirea cu indigo, importat acum din America şi din Asia, se generalizează în toată Europa. Ea însoţeşte voga recentă a ţesăturilor de bumbac pe care indigoul se prinde cu uşurinţă, fără a avea nevoie de mordansare; în plus, furnizează o mare varietate de tonuri albastre profunde şi solide, rezistând eficient la tot felul de leşii şi la efectele razelor solare. Dacă, în câteva regiuni, cultura drobuşorului nu dispare în totalitate, este doar fiindcă sosirea unei ambarcaţiuni cu indigo rămâne supusă tuturor peripeţiilor călătoriei pe mare şi trebuie să poţi dispune de un produs înlocuitor pentru a face faţă unei întârzieri sau în aşteptarea următoarei încărcături. În Franţa, pe motiv de blocadă continentală impusă de englezi, cultura industrială a drobuşorului a fost chiar relansată pentru un timp în câteva regiuni. O acţiune de scurtă durată: visul mai multor savanţi şi întreprinzători de a înlocui indigoul prin pastel se vede în curând spulberat[220].

La sfârşitul secolului al XIX-lea, întrebuinţarea coloranţilor artificiali face să reculeze, puţin câte puţin, cultura şi comerţul cu plante tinctoriale, în special cu indigo. În 1878, chimistul german A. von Baeyer descoperă un procedeu de sinteză chimică a indigotinei, procedeu perfecţionat doisprezece ani mai târziu de Heuman. Firma BASF (Badische Aniline und Soda Fabrik) va exploata de-acum înainte, la scară largă, această indigotină artificială, ceea ce antrenează, după Primul Război Mondial, declinul iremediabil al plantaţiilor de indigotieri din Indii şi din Antile.

Scanned with CamScanner

UN NOU PIGMENT: ALBASTRUL DE PRUSIA

În secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, nu doar vopsirea face progrese în gama tonurilor albastre. Pictura o urmează îndeaproape, în special în ceea ce priveşte tonurile albastre dense şi întunecate, contribuind astfel la valorizarea acestor nuanţe până de curând puţin deosebite de tonurile negre. Într-adevăr, timp îndelungat pictorii au întâlnit tot felul de dificultăţi pentru a varia tonurile şi efectele în gama tonalităţilor albastre închise. Nu doar în a-şi fabrica culorile, dar şi pentru a le satura, a le fixa şi, mai cu seamă, a le aplica pe suprafeţe mari. Nici lapislazuli, nici azuritul, nici smalţul, şi mai puţin materiile vegetale (drobuşorul, floarea-soarelui, diverse varietăţi de bacă) nu permiteau asemenea exerciţii. A face un albastru-închis saturat şi luminos nu era posibil decât sub formă de accent sau de detaliu. Recursul la indigo ar fi permis, probabil, de a face faţă dificultăţilor, dar în numeroase ţări, după cum tocmai ne-am convins, importul şi folosirea indigoului erau limitate şi controlate din strâns. În plus, numeroşi pictori, din orgoliu şi necunoaştere, aveau repulsie să recurgă la nişte produse destinate boiangiilor[221].

Totul se va schimba în prima jumătate a secolului al XVIII-lea. În 1709 a fost pusă la punct, la Berlin, o culoare artificială care permite, în gama tonurilor albastre şi verzi, reuşite de care specialiştii în domeniu s-au dovedit a fi incapabili timp de secole: albastrul de Prusia. La drept vorbind, această culoare a fost descoperită întâmplător. Un oarecare Diesbach, droghist şi fabricant de culori, vindea un roşu foarte frumos pe care-l obţinea precipitând cu potasiu un decoct de coşenilă căreia i s-a adăugat sulfat de fier. Într-o bună zi, lipsind potasiul, el se aprovizionează de la un farmacist mai

Scanned with CamScanner

puţin onest, Johann Konrad Dippel. Acesta îi vânduse un carbonat de potasiu alterat, de care se servise el însuşi pentru a îmbunătăţi un ulei de origine animală, invenţia sa. În locul roşului său obişnuit, Diesbach obţine un magnific precipitat albastru. El nu înţelege ce s-a întâmplat, dar Dippel, un chimist mai bun şi un om de afaceri avizat, întrevede de îndată toate beneficiile pe care le poate obţine din această descoperire. El ajunge la concluzia că anume în urma acţiunii potasiului alterat asupra sulfatului de fier s-a produs această splendidă culoare albastră. După mai multe experienţe, Dippel va ameliora procedeul şi va comercializa această culoare sub numele de „albastrul de Berlin"[222].

Timp de mai bine de un deceniu, Dippel va refuza să divulge secretul de fabricare, ceea ce-i permite să strângă o avere considerabilă. Dar în 1724, chimistul englez Woodward va pătrunde secretul şi va face publică compoziţia acestei noi culori[223]. Albastrul de Berlin, devenit între timp „albastru de Prusia", va putea fi, de-acum înainte, fabricat în toată Europa. Ruinat, Dippel va părăsi Berlinul pentru Scandinavia, unde devine medicul regelui Suediei Frederic I. Mai inventiv ca niciodată, pune la punct mai multe medicamente periculoase ce-i atrag expulzarea din Suedia şi întemniţarea în Danemarca. Moare în 1734, lăsând în urma sa amintirea unui chimist abil, dar mai puţin scrupulos, intrigant şi lacom de câştig. Cât despre Diesbach, personaj despre care nu se ştie nimic, nici măcar numele de botez, acesta dispare la scurt timp după descoperirea sa întâmplătoare, care va transforma paleta pictorilor vreme de circa două secole.

Contrar unei legende perpetuate – probabil, datorată proastei reputaţii a lui Dippel –, albastrul de Prusia nu este toxic şi nu se transformă în acid prusic. În schimb, este puţin

Scanned with CamScanner

stabil sub acţiunea luminii, iar alcaliile îl distrug (caracteristici ce-i interzic întrebuinţarea în anumite picturi). Totuşi, puterea sa de coloraţie este foarte mare şi, amestecat cu alte culori, produce tonuri admirabile şi transparente. Artele decorative de la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea l-au folosit astfel la scară largă pentru fabricarea unor hârtii de culoare verde. Mai târziu, pictorii impresionişti, dar şi toţi artiştii lucrând după model i-au închinat, în ciuda caracterului său instabil şi năvalnic, un soi de cult.

Începând cu jumătatea secolului al XVIII-lea, savanţii şi boiangiii caută să adapteze la tehnicile şi constrângerile vopsitoriei noul albastru de Berlin, în special pentru a obţine tonuri albastre şi verzi mai vii, mai strălucitoare şi mai puţin costisitoare decât cele obţinute din indigo. Mai multe societăţi şi academii lansează concursuri în acest scop, dar rezultatele vor fi, vreme îndelungată, decepţionante, atât pentru nuanţele albastre, cât şi pentru nuanţele verzi[224]. Este cazul „albastrului Macquer" şi al „verdelui Köderer", la orizontul anilor 1750; ambele sunt, cu certitudine, magnifice, dar se fixează anevoie pe stofă şi nu rezistă nici la lumină, nici la săpun[225]. Sau încă, sub Imperiu, cazul „albastrului Raymond"[226], mai solid (în special pe mătase) şi comercializat o vreme, dar eliminat, pe la jumătatea secolului al XIX-lea, ca urmare a perfecţionării vopsirii cu indigo, apoi a apariţiei noilor coloranţi sintetici, în special pe bază de anilină.

Scanned with CamScanner

ALBASTRUL ROMANTIC: ÎMBRĂCĂMINTEA LUI WERTHER ÎN RITM DE „BLUES"

În secolul al XVIII-lea, voga noilor nuanţe ale albastrului, atât în vopsitorie, cât şi în pictură, contribuie la transformarea definitivă a acestuia în culoarea preferată a europenilor, pretutindeni pe Bătrânul Continent, dar în mod cu totul special în Germania, Anglia şi Franţa. În aceste trei ţări, moda vestimentară, începând cu anii 1740, face din albastru una dintre cele mai purtate trei culori (alături de cenuşiu şi negru), în special la Curte şi în mediul urban. Un fapt se dovedeşte a fi revelator, cu privire la acest recent entuziasm neţărmurit, legat în parte de libertatea în sfârşit acordată boiangiilor pentru folosirea neîngrădită a indigoului. Până în secolul al XVIII-lea, păturile superioare ale societăţii nu poartă decât arareori straie de-un albastru-ceriu sau albastru-deschis; acestea sunt straie ţărăneşti, vopsite în mod artizanal cu drobuşor de o calitate mediocră ce pătrunde anevoie în fibrele ţesăturii şi se decolorează sub acţiunea conjugată a leşiilor şi a soarelui; sigur, este un albastru-deschis, doar că tern şi cenuşiu[227]. Nobilii, oamenii bogaţi, atunci când se îmbracă în albastru – şi o fac adeseori începând cu secolul al XIII-lea –, poartă un albastru mai dens, mai pronunţat, mai întunecat. Or, în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, în mediile de la Curte, se instalează treptat o nouă modă: cea a tonurilor albastru-deschis, uneori foarte deschis, mai întâi pentru femei, apoi pentru bărbaţi. În cea de a două jumătate a secolului, moda se extinde asupra întregii nobilimi şi a claselor înstărite ale burgheziei. Ea se impune temeinic în anumite ţări (Germania, Suedia), unde dăinuieşte până în primii ani ai secolului al XIX-lea.

Scanned with CamScanner

Această practică vestimentară rupe cu uzanţele anterioare. În plus, ea este transmisă şi confirmată, respectiv amplificată, printr-o creştere importantă a lexicului ce se referă la tonurile albastre în mai multe limbi. În timp ce acest lexic rămânea relativ sărac în gama albastrului-deschis, el se diversifică în mod considerabil pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, după cum o atestă dicţionarele, enciclopediile şi manualele de vopsitorie[228]. Pe la 1765, în franceză, de pildă, există douăzeci şi patru de termeni curenţi pentru a numi albastrul produs de boiangii (nu erau decât treisprezece, un secol mai înainte): din aceşti douăzeci şi patru de termeni, şaisprezece desemnează albastrul-deschis[229]. În limba franceză a secolului al XVIII-lea, anumite cuvinte îşi schimbă chiar sensul, cum ar fi, bunăoară, cuvântul *pers* care, în franceza veche şi medievală, califică un albastru relativ mat şi întunecat şi care, de-acum înainte, exprimă o nuanţă mai deschisă şi mai lucioasă, ce bate în gri sau în violet[230].

Literatura din epoca Luminilor, apoi cea a primului romantism, nu poate să nu ţină seama de această modă nouă a tonurilor albastre. Exemplul cel mai remarcabil îl constituie costumul albastru al tânărului Werther, pe care-l descrie Goethe în romanul său epistolar *Suferinţele tânărului Werther*, publicat la Leipzig în 1774:

> *„A fost greu până să mă hotărăsc a nu mai purta modestul meu frac albastru, cu care am dansat prima oară cu Lotte, dar era în ultima vreme ponosit de tot. Mi-am făcut acuma unul la fel cu celălalt, cu acelaşi guler şi aceleaşi revere, şi o vestă şi pantaloni tot galbeni."*[231]

Extraordinarul succes al romanului şi „wertheromania" ce urmează vor lansa în toată Europa moda straielor albastre „à la Werther". Până în anii 1780, numeroşi tineri imită ţi-

Scanned with CamScanner

nuta eroului amorez şi disperat şi poartă un frac sau o haină albastră, asortată cu o vestă sau pantaloni de culoare galbenă. Croitorii au creat până şi o rochie „*à la* Lotte", albă cu albastru, cu funde roz[232]. Istoricul dispune, în cazul dat, de un remarcabil exemplu de interconexiune ce există, din Evul Mediu până în secolul XX, între societate şi literatură: Goethe îşi îmbracă eroul în straie albastre deoarece, la orizontul anilor 1770, albastrul este la modă în Germania; dar anume succesul romanului întăreşte această modă, o extinde la scara întregii Europe şi chiar o scoate din domeniul vestimentar pentru a o impune artelor figurative (pictură, gravură, porţelan). O dovadă în plus că imaginarul şi literatura sunt parte componentă, în sensul deplin al cuvântului, a realităţilor sociale.

Raporturile dintre Goethe şi culoarea albastră nu se limitează, departe de aceasta, la *Suferinţele tânărului Werther*. Nu doar că albastrul revine adeseori în poemele sale de tinereţe – ca şi în cele ale tuturor contemporanilor săi –, dar şi, mai cu seamă, poetul face din el culoarea centrală a teoriilor sale cu privire la culoare. Într-adevăr, de timpuriu Goethe s-a arătat interesat de culoare şi de scrierile pe care i le-au consacrat aristii şi savanţii. Dar abia după întoarcerea sa din călătoria în Italia, în 1788, Goethe decide să se înhame la modul serios şi concepe proiectul unui tratat complet asupra culorii; nu atât o lucrare de artist sau poet, cât un adevărat tratat ştiinţific. La această dată, el este deja „convins, din instinct, că teoria lui Newton este falsă". Într-adevăr, pentru Goethe culoarea constituie un fenomen viu, uman, care nu poate fi redus la formule matematice. El este primul care, împotriva adepţilor lui Newton, reintroduce fiinţa umană în problemele culorii şi îndrăzneşte să afirme că o culoare pe care nimeni nu o priveşte este o culoare ce nu există[233].

Scanned with CamScanner

Tratatul său, *Zur Farbenlehre*, este publicat la Tübingen, în 1810, dar Goethe îi va aduce completări şi corecţii până la moartea sa, în 1832. În partea didactică a lucrării, capitolul său cel mai original este, probabil, cel al culorilor „fiziologice", în care autorul subliniază, cu toată puterea de convingere, caracterul subiectiv şi cultural al percepţiei; ceea ce la data respectivă este o idee aproape nouă. În schimb, consideraţiile sale cu privire la fizica şi chimia culorilor sunt fragile şi sărace în raport cu cunoştinţele epocii sale; ele au dăunat enorm succesului cărţii, atrăgându-i când critici virulente, când o tăcere dispreţuitoare din partea filosofilor şi a oamenilor de ştiinţă[234]. Atitudini uneori nedrepte, dar datorate lui Goethe în persoană care, în loc să-şi expună genialele sale intuiţii de poet, ghicind că, întotdeauna, culoarea are o puternică dimensiune antropologică, a dorit să facă o lucrare de savant şi să fie recunoscut ca atare[235].

Acestea fiind spuse, în raport cu subiectul ce ne preocupă, tratatul lui Goethe este remarcabil în ceea ce priveşte rolul important pe care poetul i-l acordă albastrului, făcând din el şi din galben doi poli esenţiali ai sistemului său. El vede în asocierea (sau în fuziunea) acestor două culori expresia armoniei cromatice absolute. Totuşi, din punct de vedere simbolic, în timp ce galbenul constituie polul negativ (culoare pasivă, slabă, rece), albastrul, situat mereu de partea cea bună, reprezintă polul pozitiv (culoare activă, caldă, luminoasă)[236]. O dată în plus, Goethe se dovedeşte din plin fiu al epocii sale. Gusturile lui personale se îndepărtează de roşu şi-l apropie de albastru şi verde: albastru pentru veşminte, verde pentru vopsele şi mobilier. Nu va rata nicio ocazie să amintească, iar şi iar, că în natură aceste două culori sunt de cele mai multe ori asociate şi că, întotdeauna, omul trebuie să se străduiască a imita culorile naturii[237].

Scanned with CamScanner

Această părere nu este câtuşi de puţin originală; este cea a tuturor sensibilităţilor romantice, care altminteri acordă simbolicii culorilor o atenţie cu totul şi cu totul deosebită. În textele literare însă este aproape o noutate. Sigur, înaintea primelor generaţii romantice, notaţiile colorate nu sunt absente în totalitate din creaţia literară, dar ele sunt mai curând sporadice. Începând cu anii 1780, din contra, acestea abundă. Iar printre culorile puse în scenă de scriitori şi poeţi, una se impune în faţa tuturor celorlalte prin extinderea gamei sale şi totalitatea virtuţilor: albastrul. Romantismul îi închină un adevărat cult culorii albastre. În special, romantismul german. În acest sens, textul emblematic, dacă nu fondator, este romanul neterminat al lui Novalis *Heinrich von Ofterdingen*, publicat postum în 1802 de Ludwig Tieck, prietenul său cel mai apropiat. Acest roman povesteşte legenda unui truver din Evul Mediu plecat în căutarea unei mici flori albastre ce i se arată în vis, floare ce incarnează poezia pură şi viaţa ideală. Succesul acestei mici flori albastre va fi unul considerabil, mult peste cel al romanului. Împreună cu haina albastră a lui Werther, ea devine figura simbolică a romantismului german[238].

Dacă nu chiar a romantismului ca atare, într-atât această floare şi această culoare au fost imitate în afara graniţelor Germaniei de poeţi scriind în toate limbile Europei[239]. Pretutindeni albastrul este înzestrat cu toate virtuţile poetice. El devine sau redevine culoarea dragostei, melancoliei şi visului; ceea ce şi era, mai mult sau mai puţin, în poezia medievală, în care jocul de cuvinte dintre „*ancolie*" (floare de culoare albastră) şi „*melancolie*" exista deja[240]. În plus, albastrul poeţilor se alătură albastrului unor expresii şi proverbe care, din vremuri imemorabile, calificau drept „poveşti albastre" himerele şi poveştile cu zâne, şi drept „pasăre albastră" fiinţa ideală, rară şi inaccesibilă[241].

Scanned with CamScanner

Acest albastru romantic şi melancolic, cel al poeziei pure şi al viselor infinite, a traversat decenii, de-a lungul cărora nu s-a prea abătut din drum, nici s-a înnegrit sau transformat. În Germania, mai este prezent în expresia *blau sein*, care înseamnă „a fi beat", germana recurgând la culoarea albastră pentru a califica spiritele prea învăluite în ceaţă şi simţurile prea anesteziate ale unei persoane care a băut excesiv; aceasta în timp ce franceza sau italiana, atunci când vor să spună acelaşi lucru, recurg la gri sau negru. La fel, în Anglia şi în Statele Unite, expresia *the blue hour* (ora albastră) desemnează perioada ieşirii din birouri la sfârşitul după-amiezii, atunci când bărbaţii (iar uneori şi femeile), în loc să se ducă direct acasă, merg să petreacă o oră-două într-un bar, pentru a bea alcool şi a mai uita de griji. Această legătură între alcool şi culoarea albastră este deja prezentă în tradiţiile medievale: mai multe culegeri de reţete destinate boiangiilor afirmă că atunci când vopseşti cu drobuşor (care, de regulă, nu necesită decât o mordansare slabă), folosirea urinei unui bărbat în stare de ebrietate avansată drept mordant ajută la o pătrundere mai bună a materiei colorante în stofă[242].

În sfârşit, şi mai cu seamă, albastrul romanticilor germani trebuie apropiat de *blues*, formă muzicală de origine afro-americană, născută probabil în mediile populare la orizontul anilor 1870 şi caracterizată printr-un ritm lent în patru timpi, traducând stări de spirit melancolice[243]. Acest cuvânt anglo-american, *blues*, pe care numeroase limbi l-au adoptat ca atare, provine din contractarea sintagmei *blue devils* (demoni albaştri); aceasta din urmă desemnează melancolia, nostalgia, plictisul, într-un cuvânt, tot ceea ce franceza califică printr-o altă culoare: *„idées noires"* („idei negre"). El face ecou expresiei englezeşti *to be blue* sau *in the blue*, care are drept echi-

Scanned with CamScanner

valent german *alles schwarz sehen*, italian *vedere tutto nero*, şi francez *broyer du noir*.

ALBASTRUL FRANŢEI: DE LA STEMĂ LA COCARDĂ

Sfârşitul secolului al XVIII-lea nu este doar martorul naşterii, în toată Europa, a unui albastru romantic, melancolic sau oniric; el vede totodată apariţia unui albastru naţional, militar şi politic. Acest nou albastru s-a născut în Franţa şi anume în Franţa îşi vă păstra, timp de circa două secole, această dimensiune triplă.

Într-adevăr, albastrul a devenit, de-a lungul secolelor, culoarea Franţei. Nu doar astăzi toate echipele sportive care reprezintă această ţară în competiţiile sportive internaţionale joacă în echipament albastru – de notat totuşi că Franţa sportivă nu deţine monopolul acestui albastru naţional[244] –, dar pretutindeni, şi adeseori departe de terenurile de sport, Franţa este asociată emblematic cu această culoare. Şi, se pare, mai degrabă în străinătate decât în Franţa propriu-zisă.

Această „Franţă albastră" are rădăcini istorice profunde. Întâi de toate, drapelul tricolor: albastrul este perceput, în cazul dat, drept culoarea cea mai importantă, deoarece anume ea este situată în imediata apropiere a hampei (în plus, atunci când vântul lipseşte, singură culoarea albastră este vizibilă). Sigur, albul şi roşul fac parte şi ele din culorile naţionale, dar acest albastru al drapelului, născut în timpul Revoluţiei, pare a fi mai reprezentativ pentru Naţiunea franceză. El este consensual, în timp ce albul şi roşul evocă, astăzi, opinii sau ideologii mai radicale. În plus, albastrul drapelului tricolor pare să

Scanned with CamScanner

stabilească, contrar albului şi roşului, o legătură cu o culoare mai veche: albastrul stemei regale – *de azur, semănat cu flori de crini de aur* –, apărută în secolul al XII-lea, despre care am vorbit deja în capitolul 2. Există, aşadar, de-a lungul secolelor, o continuitate a albastrului „francez" (la fel cum există o continuitate a roşului englez), deoarece acest *azur* al stemei regale a devenit, începând cu secolul al XIII-lea, culoarea monarhiei, apoi, la sfârşitul Evului Mediu, cea a statului şi a guvernului şi, în sfârşit, în epoca modernă, cea a naţiunii. Anume Revoluţia este cea care face din albastru, odată şi pentru totdeauna, culoarea naţională. Merită efortul să întârziem asupra acestei mutaţii şi, pentru a o face, vom începe prin a ne apleca asupra naşterii cocardei, apoi a drapelului tricolor[245].

Cuvântul *cocardă* este un cuvânt puţin cam straniu. La început, el a desemnat o freză sau o pălărie în formă de cap sau de creastă de cocoş (secolele al XVI-lea – al XVII-lea). Apoi, printr-un fel de metonimie, anumite însemne şi accesorii plasate, în secolul al XVIII-lea, pe acoperământul capului sau pe veşminte, respectiv pe unele obiecte. Folosirea cocardei este într-adevăr anterioară Revoluţiei. Sub domnia lui Ludovic XV şi a lui Ludovic XVI, ele sunt făcute din stofă, fetru, hârtie, în formă de cerc sau de nod, însoţite sau nu de panglici suspendate, de ghirlande, de raze. Adeseori îndeplinesc un rol pur decorativ; totodată, pot exprima o opinie, sublinia apartenenţa la un grup sau la o instituţie, respectiv afişa credinţă unei persoane, unei familii, unei dinastii. În special militarii recurg la cocardă, pe larg: este pentru ei mijlocul de a aminti de corpusul, respectiv de regimentul, în care slujesc. Aceste cocarde militare plac foarte mult civililor, care le adoptă, le imită, le transformă. Până şi femeile le folosesc, nu pe pălăriile lor, ci pe rochii sau pe unele accesorii vestimentare.

Scanned with CamScanner

În ajunul Revoluţiei întrebuinţarea cocardelor este aşadar răspândită, cel puţin în societatea înaltă şi printre militari. Iată de ce cocardele strălucesc din plin, fără a suscita prea multă mirare, în timpul lunilor iunie şi iulie ale anului 1789: ele exprimă adeziunea sau ostilitatea faţă de ideile noi, sau ataşamentul faţă de rege, regină şi principi, sau apartenenţa la cutare sau cutare cerc, club, mişcare de opinie. Unii reiau culoarea livrelelor, a stemelor sau a emblemelor unor mari personaje, comunităţi sau autorităţi administrative. Să citãm câteva exemple: culoarea regelui este albul; cea a casei de Austria, negrul; cea a contelui d'Artois şi de Necker, verdele; cele ale ordinului francez de Cincinnatus (ordin reunind ofiţerii francezi care au luptat pentru independenţa şi libertatea tinerelor State Unite ale Americii), căruia îi aparţine La Fayette, albastrul şi albul. Simbolica culorilor face parte, din plin, din atmosfera epocii în ajunul căderii Bastiliei.

Pe 12 iulie 1789, ca urmare a destituirii lui Necker, Camille Desmoulins, tânăr avocat încă necunoscut, pronunţă în grădina Palatului Regal două discursuri rămase celebre şi având consecinţe considerabile. La sfârşitul celui de al doilea discurs, el îi cheamă pe patrioţi să pună mâna pe arme împotriva „complotului aristocratic" şi să se doteze cu o cocardă drept semn de recunoaştere. El îi cere mulţimii să aleagă ea însăşi culoarea acesteia. „Verdele, i se răspunde, simbolul speranţei." Tot atunci oratorul smulge o frunză din primul copac ieşit în cale – un tei –, fixându-şi-o la pălărie. Mulţimea face întocmai. Mai târziu, în aceeaşi seară, panglici verzi sunt cusute la pălării, care devin simbolul stării a treia gata să se alăture insurecţiunii. Dar a doua zi mulţimea află că verdele, culoarea Libertăţii în acţiune, este totodată cea a contelui d'Artois, prinţul detestat. Dezamăgire, ezitări, recul, menţi-

Scanned with CamScanner

nerea sau schimbarea acestei culori: pe 14 iulie, Bastilia cade sub loviturile insurgenților, dintre care mulți nu poartă cocarde, iar cei ce le poartă afișează culori din cele mai diferite: verzi, albastre, roșii, albastru cu roșu, albastru cu alb.

În ciuda a ceea ce s-a afirmat uneori, pe 14 iulie 1789 cocarda tricoloră încă nu exista. Ea a fost creată în zilele ce au urmat – probabil, a doua zi –, în circumstanțe care rămân puțin elucidate, în pofida (sau din cauza) unor mărturii, numeroase și contradictorii, ale contemporanilor. În memoriile sale, La Fayette afirmă că anume el ar fi avut ideea, pe 17 iulie, la primărie, de a face să fuzioneze, într-o singură formulă tricoloră, cocarda albă a regelui și culorile albastru și roșu ale gărzii naționale, instituite cu patru zile înainte, pentru menținerea ordinii la Paris. Dar mărturia lui rămâne sub semnul îndoielii[246]. Bailly, primarul Parisului, își atribuise deja aceeași paternitate[247]. Alți martori ai acelei zile de 17 iulie 1789 afirmă că însuși regele va plasa, într-un gest de conciliere, panglicile albastre și roșii, pe care i le-au înmânat la primărie, pe cocarda sa albă pe care o purta deja. Totuși, este puțin probabil ca, pe 17 iulie, Ludovic XVI să fi venit la primărie arborând o cocardă albă, simbol al puterii sale militare și însemn al comandamentului în armata regală. Lucrul acesta ar fi fost perceput ca o provocare[248]. În schimb, este de netăgăduit că anume în săptămâna ce a urmat de la căderea Bastiliei primele cocarde tricolore își fac apariția. Ordinea culorilor va rămâne, timp îndelungat, neprecizată, chiar dacă bunul-simț cere ca albul să fie plasat în centru.

Cât despre semnificația acestor culori, s-a vărsat multă cerneală. Dacă este adevărat că la începutul verii lui 1789 albul este culoarea regelui, a drapelului său și a cocardei sale, albastrul în asociere cu roșul nu sunt percepute decât timid

Scanned with CamScanner

drept culorile Parisului. Roşul şi *tanné* (cafeniu-roşu-închis) sunt mult mai des folosite, pentru a semnifica Oraşul şi demnitarii săi, decât roşul şi albastrul.

În schimb, dacă cocarda tricoloră nu există înainte de 15 sau de 17 iulie 1789, unirea tricoloră a roşului, albastrului şi albului constituie, pe numeroase suporturi, în special textile, o combinaţie de culori la modă de cel puţin un deceniu. Într-adevăr, sunt culorile Revoluţiei americane şi ale drapelului tinerelor State Unite ale Americii, alături de care Franţa a luptat pentru libertate. De la sfârşitul anilor 1770, în Franţa şi în alte ţări ale Bătrânului Continent, toţi cei care aderă, de aproape sau de departe, la mişcarea de eliberare preferă să se afişeze în tricolor. Moda vestimentară recurge pe larg la aceste trei culori, inclusiv la Curte[249].

Odată pus în valoare rolul de netăgăduit al Revoluţiei americane în voga stofelor tricolore, rămâne să înţelegem de ce, începând cu anii 1774-1775, insurgenţii din coloniile Americii au adoptat un drapel albastru, alb şi roşu, adică un drapel prezentând aceleaşi culori (combinate în mod diferit) ca cel al coroanei britanice, contra căreia luptau pentru obţinerea independenţei. De fapt, este vorba, probabil, de un „contra-drapel": aceleaşi culori ca drapelul duşman al englezilor, dar figuri diferite şi alte semnificaţii. De-acum înainte, putem să ne închipuim şi să afirmăm că, dacă drapelul Regatului Unit nu ar fi fost albastru, alb şi roşu, cel al Revoluţiei americane nu ar fi fost nici el la fel; în consecinţă, nici Revoluţia franceză, nici Franţa imperială, apoi republicană nu ar fi recurs la el. Or, drapelul britanic, celebrul *Union Jack*, era albastru, alb şi roşu începând cu secolul al XVII-lea; mai exact, din 1603, când Iacob VI Stuart, rege al Scoţiei, devine şi rege al Angliei, realizând astfel o uniune personală a celor două regate. Drept

Scanned with CamScanner

urmare, face să fuzioneze, într-o singură formulă vexilară tricoloră, baniera Scoţiei, alb şi albastru, şi baniera Angliei, alb şi roşu. Dacă acelaşi Iacob (Jack) Stuart nu ar fi urcat pe tronul Angliei la începutul secolului al XVII-lea, drapelul francez, născut două secole mai târziu, nu ar fi fost, probabil, albastru, alb şi roşu...[250]

ALBASTRUL FRANŢEI: DE LA COCARDĂ LA DRAPEL

Să revenim la perioada imediat următoare căderii Bastiliei şi la vara lui 1789, în timpul căreia succesul cocardei tricolore, simbol al unui patriotism entuziast, este unul fulgerător. Poate fi văzută pretutindeni, iar cele trei culori se extind, luând loc pe eşarfe, centuri, cravate, veşminte, insigne şi drapele purtate de patrioţi. Pe data de 10 iulie 1790, Adunarea Constituantă declară cocarda tricoloră „naţională", iar câteva săptămâni mai târziu, de Serbarea Federaţiilor pe Câmpul lui Marte din Paris este în întregime acoperit cu albastru, alb şi roşu. De-acum înainte, acestea sunt „cele trei culori ale naţiunii".

Dar această cocardă capătă, de-a lungul timpului, o semnificaţie din ce în ce mai politică. Cu atât mai mut cu cât contrarevoluţionarii îi opun acum cocarda regală albă, pe care o vor instala până şi în vârful arborilor Libertăţii. Pe 8 iulie 1792, Adunarea legislativă decretează portul cocardei tricolore obligatoriu pentru toţi bărbaţii. Convenţia ia aceeaşi decizie în cazul femeilor, pe 21 septembrie 1793. Dacă eşti prins fără cocardă, te poate costa, în cel mai bun caz, opt zile de închisoare, iar în cel mai rău... Oricine este surprins smulgând o cocardă este imediat trecut prin sabie. Totuşi, lucrurile

Scanned with CamScanner

nu durează. După căderea lui Robespierre şi, mai cu seamă, începând cu Directoratul, te poţi afişa din nou fără cocardă (exceptând intrarea la spectacol). Sub Consulat, doar militarii continuă s-o poarte.

Între 1790 şi 1812, cele trei culori naţionale, născute odată cu cocarda imediat după căderea Bastiliei, vor lua loc, treptat, pe pavilioanele şi drapelele oficiale. Lucrul acesta se întâmplă într-o perspectivă de durată şi adeseori nu fără ezitări, neînţelegeri sau confuzii. Soarta pavilionului marinei este decisă în primul rând. Începând cu toamna lui 1790, Adunarea Constituantă decide că vasele de război şi navele de comerţ vor arbora, de-acum înainte, un pavilion în trei benzi verticale – una roşie, una albă şi una albastră –, cea roşie situându-se lângă hampă, iar banda centrală albă fiind un pic mai lată decât celelalte două[251]. Această împărţire în trei benzi a fost făcută pe axa verticală pentru ca acest nou pavilion naţional să nu fie confundat cu cel al Provinciilor Unite. Începând cu secolul al XVII-lea, într-adevăr, pe toate mările, pavilionul olandez este tricolor, iar cele trei benzi – albastră, albă şi roşie – sunt orizontale, adică paralele laturii mari a dreptunghiului. Anume pentru a evita confuzia (care, la începuturi, era adeseori făcută) s-a ajuns la formula tăiată în benzi verticale care va rămâne cea a drapelului francez[252]. De notat, în trecere, că în secolul al XVIII-lea numeroase vase arborează pavilioane tricolore albastru, alb, roşu (cu figuri geometrice variate) şi că, pe drapelele diferitelor ţări creştine, albastrul este de departe culoarea cea mai frecventă.

Trei ani şi jumătate mai târziu, pe 15 februarie 1794 (27 luna a cincea a anului II), Convenţia Naţională ia o decizie importantă cu privire la adoptarea definitivă a drapelului francez. Ea decretează că pentru „toate vasele Republicii" pa-

Scanned with CamScanner

vilionul va fi de-acum înainte unul şi acelaşi: trei benzi verticale de aceeaşi lăţime (spre deosebire de 1790) în culorile naţionale, albastrul lângă hampă (în locul roşului de până acum). Nuanţele culorilor acestui pavilion nu sunt deloc precizate (şi nici nu vor fi vreodată). Sunt culori abstracte, intelectuale, heraldizate, cum de altfel este cazul majorităţii drapelelor naţionale (există totuşi anumite excepţii). Albastrul poate fi deschis sau întunecat, roşul poate fi mai mult sau mai puţin roz sau bătând în portocaliu, lucrul acesta nu are nicio importanţă şi nicio semnificaţie; în plus, aceasta le permite pictorilor care au îndrăgit să pună în scenă drapelul francez – şi vor fi numeroşi – mari libertăţi cromatice. Altminteri, atunci când fâlfâie afară şi este supus la tot felul de intemperii, acest drapel tricolor prezintă culori pe cât de diverse, pe atât de schimbătoare.

Aşadar, anume acest pavilion nou va deveni treptat drapelul francez[253]. Sub Imperiu, el fâlfâie la palatul Tuileries şi pe mai multe clădiri oficiale; iar în 1812 înlocuieşte vechile drapele, cu romb şi triunghiuri, ale regimentelor armatei terestre. O tradiţie vrea ca proiectul iniţial al acestui nou pavilion naţional să fie datorat pictorului Louis David, dar niciun desen sau document de arhivă nu confirmă această ipoteză. În plus, în raport cu pavilionul de la 1790 – în crearea căruia David nu a jucat niciun rol –, cel din 1794 nu introduce decât nişte modificări insignifiante. În tot cazul, sunt chiar ultimele modificări.

Sub cele două restauraţii, cocarda şi drapelul alb îşi fac reapariţia şi sunt singurele autorizate. Drapelul tricolor, delăsat timp de cincisprezece ani (1814/1815 – 1830), revine în prim-planul scenei odată cu evenimentele din 1830. El fâlfâie pe baricade în zilele insurecţionale ale lui 27, 28 şi 29 iulie şi

Scanned with CamScanner

contribuie la victoria răsculaţilor parizieni. Atât de convingător încât, pe 1 august anul următor, Ludovic Filip d'Orléans, care nu este decât general-locotenent al regatului şi care, în ajun, a primit simbolic de la bătrânul La Fayette un drapel tricolor, ordonă ca Franţa să-şi reia „culorile sale naţionale". Drapelul tricolor devine drapelul oficial al statului. Astfel a rămas fără întrerupere până în ziua de azi, în ciuda a două ameninţări: cea a drapelului roşu, din 1848[254], şi cea a drapelului alb, din 1873[255].

DRAPELUL ROŞU

Drapelul roşu nu a fost niciodată o emblemă a Franţei, dar ar fi putut deveni cel puţin de două ori: pe de o parte, şi mai cu seamă, în timpul celebrei zile insurecţionale din 25 februarie 1848, atunci când Lamartine „va salva" în ultimul moment drapelul tricolor; pe de alta, în primăvara lui 1871, în timpul Comunei din Paris. Sub Vechiul Regim, drapelul roşu nu este deloc o emblemă insurecţională sau transgresivă. Din contra, este un semnal preventiv şi un simbol al ordinii. Într-adevăr, drapelul roşu – sau o bucată mare de pânză de această culoare – este arborat pentru a preveni populaţia de un pericol ce o ameninţă şi, în caz de adunare în masă, pentru a invita mulţimea să se disperseze. Treptat, acest drapel este asociat cu diferite legi împotriva adunărilor în masă, uneori chiar cu legea marţială. Astfel, începând cu luna octombrie a anului 1789, Adunarea Constituantă decretează că, în caz de tulburări, funcţionarii municipali trebuie să semnaleze intervenţia forţelor publice „expunând la fereastra principală a primăriei şi purtând pe toate străzile şi la toate intersecţiile un drapel roşu"; atunci când acesta este scos, „toate îngrămădirile devin

Scanned with CamScanner

criminale şi trebuie dispersate prin forţă". Acest drapel apare deja ca fiind cel mai ameninţător. Istoria sa basculează în timpul zilei revoluţionare de 17 iulie 1791. Regele, care a încercat să fugă în străinătate, este arestat la Varennes şi recondus la Paris. Pe Champ-de-Mars, alături de altarul patriei, este depusă o „petiţie republicană" care cere destituirea sa. Numeroşi parizieni o semnează. Mulţimea e agitată, întrunirile par să se transforme în tulburări, ordinea publică este ameninţată. Primarul Parisului, Bailly, înalţă în grabă drapelul roşu. Dar înainte ca mulţimea să aibă timp a se dispersa, gărzile naţionale trag, fără somaţie. Sunt vreo cincizeci de morţi, care devin deîndată martirii Revoluţiei. Drapelul roşu „vopsit cu sângele lor" devine, printr-un fel de ironie a sorţii sau de inversare a valorilor, cel al poporului oprimat, revoltat, gata să se ridice împotriva tuturor tiraniilor. De-acum înainte, el îndeplineşte acest rol pe toată durata Revoluţiei, în timpul tulburărilor sau al insurecţiilor populare. Face pereche cu boneta roşie, cea a sanculoţilor şi a patrioţilor celor mai extremişti. Puţin câte puţin, el devine emblema celor numiţi mai târziu „socialişti", iar şi mai târziu, „extrema stângă". Discret sub Imperiu, drapelul roşu reapare în prim-plan sub Restauraţie, în special în 1818 şi în 1830, apoi sub monarhia din Iulie. El este prezent pe baricadele anului 1832 (în *Mizerabilii*, Victor Hugo îi consacră pagini înflăcărate), apoi pe cele ale anului 1848. Pe 24 februarie a aceluiaşi an, este agitat de insurgenţii parizieni care proclamă Republica. Pe 25, drapelul îi însoţeşte la primărie, unde se reuneşte guvernul provizoriu. Unul dintre insurgenţi, vorbind în numele mulţimii, cere adoptarea oficială a drapelului roşu, „simbol al mizeriei poporului şi semn al rupturii cu trecutul". Revoluţia nu trebuie să fie escamotată ca în 1830. În acele momente încordate se confruntă două concepţii ale

Scanned with CamScanner

Republicii: una roşie, iacobină, visând la o ordine socială nouă; alta tricoloră, mai moderată, dorind reforme, dar în niciun caz o bulversare a societăţii. Anume atunci Lamartine, membru al guvernului provizoriu şi Ministru al Afacerilor Externe, pronunţă două discursuri rămase celebre şi face să încline balanţa în favoarea tricolorului: „Drapelul roşu este (...) un pavilion al terorii (...), care nu a făcut niciodată decât înconjurul Câmpului lui Marte, în timp ce drapelul tricolor a făcut înconjurul lumii, purtând numele, gloria şi libertatea patriei (...). Este drapelul Franţei, este drapelul armatelor noastre victorioase, este drapelul triumfurilor noastre pe care trebuie să-l expunem în faţa Europei". Chiar dacă şi-a înfrumuseţat mai mult sau mai puţin discursul atunci când îşi redactează *Memoriile*, Lamartine a salvat în acea zi drapelul tricolor. Douăzeci şi trei de ani mai târziu, drapelul roşu invadează din nou străzile Parisului şi este ridicat de Comună pe frontonul Primăriei. Dar Parisul, roşu şi insurgent, este învins de trupele tricolore de la Versailles, ale lui Thiers şi ale Adunării. Drapelul tricolor devine definitiv un drapel al ordinii şi legitimităţii; drapelul roşu, cel al poporului învins – al partidelor socialiste şi republicane, apoi, câteva decenii mai târziu, al partidelor şi regimurilor comuniste. De la o vreme încoace, istoria sa nu mai este una naţională, ci internaţională.

DRAPELUL ALB

La sfârşitul Evului Mediu, albul este deja în Franţa o culoare regală. Sigur, nu ia loc în stema regelui – *de azur, cu trei flori de crini de aur* –, nici pe straiele în care acesta este uns la domnie, totuşi albul joacă un rol important în punerea în

Scanned with CamScanner

scenă a majestăţii monarhice, după cum o arată anumite circumstanţe solemne în care regele apare îmbrăcat în alb (capitulii Ordinului Sfântului Mihail, de exemplu). În plus, stema care contravine legilor heraldice (*armes à enquerre*) – *de argint semănat cu flori de crini de aur* –, în care albul constituie culoarea câmpului, este uneori atribuită regatului Franţei sau, personificată de o alegorie feminină, Franţei. Sub Vechiul Regim, albul monarhic devine şi/mai cu seamă culoarea puterii regale militare. Este culoarea regelui în armată, şi cea a conducătorilor militari care exercită comandamentul în numele regelui (altminteri, Franţa nu deţine monopolul acestui obicei). Aceşti conducători poartă eşarpe şi panaşe albe, iar unii dintre ei arborează şi un stindard de aceeaşi culoare. Este vorba de un stindard cu vârful ascuţit, propriu companiilor de cavalerie; adeseori este alb cu flori de crini de aur pentru prima companie a fiecărui regiment şi face referinţă la stindardul regal, în întregime alb, care se află în corpul de armată în care luptă regele. Acest stindard regal este purtat de portstindardul Franţei. În timpul războaielor religioase, în cadrul bătăliei de la Ivry, din 1590, Henric IV, care încă nu a fost uns la domnie, dar care pentru o bună parte a regatului este deja regele legitim al Franţei, îşi vede portstindardul rănit şi evacuat de pe câmpul de luptă. Arătând panaşul alb al coifului său, se zice că ar fi pronunţat fraza celebră (probabil, totuşi apocrifă): „Dacă stindardul vă lipseşte, iată semnul meu de raliere". În momentul în care izbucneşte Revoluţia, albul este aşadar o culoare regală (printre altele) şi un însemn al comandamentului. Între 1789 şi 1792, această culoare devine treptat cea a Contrarevoluţiei. Punctul de plecare îl constituie, probabil, un banchet ce s-a dat la Versailles, pe 1 octombrie 1789. În acea zi gărzile de corp ale regelui au chefuit şi, zice-se,

Scanned with CamScanner

au călcat în picioare cocarda tricoloră, foarte populară de la evenimentele din iulie încoace. În locul acesteia, arborează cocarde albe, pe care le distribuie mai multe doamne de la Curte. Evenimentul face mare vâlvă şi constituie una dintre cauzele tulburărilor din 5 spre 6 octombrie 1789, în timpul cărora o mulţime de parizieni se îndreaptă spre Versailles, asediază castelul şi-i aduc forţat pe rege şi pe regină la Paris. De-acum înainte, contrarevoluţionarii se străduiesc să înlocuiască pretutindeni cocarda tricoloră – decretată „naţională" de Adunarea Constituantă, pe data de 10 iulie 1790 – printr-o cocardă albă. După căderea monarhiei, acest război al cocardelor este dublat de un război al drapelelor, din ce în ce mai sângeros. În Franţa de Vest, armatele „catolice şi regale" luptă având arborate cocarde şi drapele albe. Pe acestea din urmă sunt adăugate uneori flori de crin de aur sau apare imaginea Inimii Sfinte a lui Iisus, pentru care Ludovic XVI, prizonier la Temple, are un cult cu totul şi cu totul deosebit. În diferite armate ale emigranţilor, se recurge la fel la cocardele şi drapelele albe, respectiv, în cazul ofiţerilor, la o brasardă albă. Albul devine culoarea Contrarevoluţiei, în sensul deplin al cuvântului: el se opune în egală măsură albastrului soldaţilor Republicii şi tricolorului cocardei şi drapelului naţional. Drapelul alb revine în Franţa odată cu Restaurarea regelui Bourbon în 1814/1815. Substituirea sa drapelului tricolor nu se face fără sâcâieli şi incidente. Numeroşi ofiţeri, soldaţi, funcţionari, din oraşe şi din autorităţile administrative ce l-au recunoscut pe Ludovic XVIII, ar fi dorit păstrarea drapelului tricolor, alături de drapelul alb. Burbonii însă nu o doresc, ceea ce constituie probabil o eroare. În plus, ei denaturează într-o oarecare măsură drapelul alb al Franţei Vechiului Regim. Acesta era în întregime alb. Or, sub Restauraţie, apoi sub

Scanned with CamScanner

legitimişti, în deceniile care au urmat Revoluţiei din 1830, el este acoperit cu flori de crin de aur sau cu stema regală; ceea ce este contrar vechilor uzanţe şi diminuează într-un fel forţa simbolică a stofei albe uni. Nu-i mai puţin adevărat că începând cu secolul al XVIII-lea, într-un context de război, drapelul alb uni a devenit totodată, pentru toate armatele Europei, un semn de predare... După evenimentele din iulie 1830 şi urcarea pe tron a lui Ludovic-Filip, drapelul tricolor redevine – definitiv – drapelul Franţei. Aşadar, drapelul alb pleacă iarăşi în exil, şi încă pentru multă vreme, reapariţia sa pe solul Franţei în 1832 în timpul aventurii nebune a ducesei de Berry în Centru şi în Vest fiind de scurtă durată. Câteva decenii mai târziu, în 1871-1873, refuzul încăpăţânat de către contele de Chambord al drapelului tricolor împiedică revenirea Franţei la monarhie. Pentru acest nepot al lui Carol X, singurul drapel legitim este cel alb, sub flamura căruia el doreşte „să aducă în Franţa ordinea şi libertatea". În opinia sa, Henric V (numele său de rege potenţial) nu poate „abandona drapelul alb al lui Henric IV". De fapt, se opun două concepţii diferite asupra viitorului Franţei, simbolizate de două drapele care, vreme îndelungată, s-au luptat între ele. Drapelul alb reprezenta monarhia de drept divin; drapelul tricolor, suveranitatea populară. În 1875, Republica este confirmată (cu majoritatea de un vot), contele de Chambord pleacă în exil, iar drapelul alb rămâne cel al monarhiştilor legitimişti.

APARIŢIA ALBASTRULUI POLITIC ŞI MILITAR

Revoluţia franceză nu a creat doar drapelul tricolor, ci a făcut din albastru, pentru un timp, culoarea soldaţilor ce

Scanned with CamScanner

luptau pentru Republică, apoi pentru Franţa. În consecinţă, a contribuit la apariţia albastrului „politic", culoarea apărătorilor Republicii, apoi a republicanilor moderaţi, iar mai târziu a liberalilor sau chiar a conservatorilor.

Sub Vechiul Regim, ţinuta soldaţilor francezi variază mult de la un regim la altul şi, chiar dacă albul rămâne culoarea dominantă, impresia de ansamblu este în mare parte eterogenă. Este şi cazul majorităţii armatelor străine (cu excepţia soldaţilor prusaci, îmbrăcaţi în albastru-închis odată cu sfârşitul secolului al XVII-lea, şi a soldaţilor englezi, îmbrăcaţi în roşu începând cu anii 1720). Totuşi, în Franţa, în ajunul Revoluţiei, soldaţii Gărzilor franceze, regiment de elită instituit în 1564 şi ţinând de casa regală, erau îmbrăcaţi în albastru. Anume ei vor fi cei care, în luna iulie 1789, fraternizează cu poporul şi, trecând de cealaltă parte, participă la asaltul Bastiliei. Ulterior, mulţi se angajează în companiile rezultate din Garda naţională pariziană, împrumutându-i uniforma albastră. În anul următor, acest albastru al miliţiei pariziene a fost adoptat de miliţiile instaurate în principalele oraşe şi provincii şi, în luna iunie, este declarat „albastru naţional". De-acum înainte, albastrul începe să devină, alături de tricolor, culoarea emblematică a tuturor celor care aderă la ideile Revoluţiei în plină desfăşurare. El se opune albului (culoarea regelui) şi negrului (culoarea clerului şi a casei de Austria), arborate de contrarevoluţionari. Atunci când Republica este proclamată, în toamna lui 1792, albastrul devine absolut firesc, pe uniforme, culoarea soldaţilor săi: mai multe decrete de la sfârşitul lui 1792 şi începutul lui 1793 îl fac obligatoriu, mai întâi pentru regimentele de infanterie, apoi pentru toate armatele regulate, în sfârşit, pentru armatele revoluţionare, înrolate episodic în 1793 şi 1794.

Scanned with CamScanner

Dar mai cu seamă în timpul războiului Vandeei acest albastru militar şi republican devine definitiv o culoare politică. Opus albului armatei catolice şi regale, albastrul soldaţilor Republicii capătă o dimensiune ideologică; acum, se constituie o pereche de culori – albastru *versus* alb – ce va traversa toată viaţa politică franceză a secolului al XIX-lea. Totuşi, de-a lungul deceniilor, dacă albul rămâne doar culoarea partizanilor monarhiei, albastrul republicanilor înclină treptat spre stânga graţie roşului socialiştilor şi extremiştilor. Începând cu Revoluţia de la 1848, albastrul îşi pierde chiar întreaga dimensiune revoluţionară şi devine culoarea republicanilor moderaţi, apoi a centriştilor pentru ca, în sfârşit, sub a III-a Republică, după abandonarea oricărei idei a revenirii regelui, cea a dreptei republicane. De-acum înainte, albastrul este mult mai apropiat de alb decât de roşu[256].

Acest exemplu francez al întrebuinţării politice a culorii albastre va fi imitat, puţin câte puţin, în numeroase alte ţări ale Europei unde, cu câteva excepţii (Spania în special), albastrul evoluează cam în acelaşi sens din secolul al XIX-lea şi până în cel al XX-lea: este mai întâi culoarea partidelor republicane progresiste, apoi cea a centriştilor sau a moderaţilor, în sfârşit, cea a conservatorilor. Pe stânga i se opune rozul socialist şi roşul comunist; pe dreapta, negrul, cafeniul sau albul partidelor clericale, fasciste sau monarhiste. Acestor culori diverse, având rădăcini mai mult sau mai puţin îndepărtate, li s-a adăugat recent verdele, emblema ecologiştilor[257].

Aşadar, în procesul de apariţie a culorilor politice moderne rolul Revoluţiei franceze a fost unul esenţial[258]. Opera sa în materie de uniforme a fost însă de scurtă durată. La sfârşitul secolului al XVIII-lea, a-i îmbrăca pe toţi soldaţii francezi în albastru punea într-adevăr probleme dificile de aproviziona-

Scanned with CamScanner

re cu indigo. Acesta venea din Indii sau din Lumea Nouă pe cale maritimă şi, în ciuda coloniilor sale din America, Franţa rămânea, în ceea ce priveşte aprovizionarea cu indigo, tributară în mare măsură altor ţări, în special Angliei. Începând cu 1806, instaurarea blocadei continentale face imposibilă sosirea produsului tinctorial american, necesar pentru a vopsi în albastru uniformele soldaţilor francezi. Napoleon va cere relansarea cultivării drobuşorului şi a industriei pastelului; doar că pentru a o face era nevoie de timp[259]. Totodată, el le cere chimiştilor şi savanţilor să inventeze noi procedee pentru a vopsi cu albastru de Prusia. În ciuda invenţiei ingenioase a chimistului Raymond, rezultatele sunt decepţionante. Până la sfârşitul Imperiului, ba chiar încă la începutul Restauraţiei, trupele franceze întâmpină mari dificultăţi în a se îmbrăca în uniforme albastre. Prin urmare, odată instaurată pacea, Franţa devine iarăşi dependentă de Anglia (care sădeşte imense plantaţii de indigotier în Bengal) în aprovizionarea cu indigo.

Iată de ce, în luna iulie 1829, regele Carol X ordonă ca, pentru soldaţii francezi, pantalonul de postav albastru să fie înlocuit cu un pantalon de postav roşu, vopsit cu garanţă, a cărei cultură, relansată pe la mijlocul secolului al XVIII-lea de către fiziocraţi, a fost modernizată şi intensificată în mai multe regiuni (Provence, Alsacia). Prin urmare, între 1829 şi 1859, folosirea pantalonului roşu s-a extins treptat la toate corpurile de armată; acestea îl vor purta, asociat cu manta de un albastru-închis, până în 1915. Vizibil de departe, acest pantalon vopsit cu garanţă a fost, probabil, responsabil de pierderile considerabile pe care le vor suferi armatele franceze la începutul Primului Război Mondial. De mai bine de câteva decenii deja, armatele ţărilor vecine abandonaseră culorile vii în favoarea culorilor ce se confundă mai eficient cu peisajul: kaki

Scanned with CamScanner

pentru soldaţii britanici (culoare purtată de armata din Indii începând cu jumătatea secolului al XIX-lea), verde-cenuşiu pentru soldaţii germani, italieni şi ruşi, albastru-cenuşiu pentru soldaţii austro-ungari. Necesitatea unei ţinute de campanie mai bine adaptate la războiul modern nu le-a scăpat unor generali francezi; doar că numeroase voci se opuneau abandonării pantalonului vopsit în garanţă. Cum ar fi bunăoară, în 1911, cea a vechiului Ministru de Război, Étienne: „A face să dispară tot ce înseamnă culoare, tot ce conferă soldatului un aspect voios, antrenant, a căuta nuanţe terne şi şterse înseamnă a merge în acelaşi timp împotriva gustului francez şi contra exigenţelor funcţiei militare. Pantalonul roşu are ceva naţional în el (...). Pantalonul roşu înseamnă Franţa"[260].

În luna august 1914, soldaţii francezi pleacă aşadar la luptă îmbrăcaţi în pantalonii lor roşii-garanţă, şi se pare că această culoare roşie prea vie a costat viaţa mai multor zeci de mii de oameni. Începând cu luna decembrie, se decide înlocuirea roşului cu albastrul, un albastru tern, cenuşiu, discret. Doar că găsirea unor cantităţi de indigo sintetic necesare de a vopsi în albastru postavul pentru pantalonii tuturor soldaţilor se dovedeşte a fi o operaţie lungă şi complexă. Abia în primăvara lui 1915 toate trupele franceze vor fi îmbrăcate în acest albastru nou, de-acum înainte calificat drept *„bleu horizon"* cu referire la culoarea indefinită a liniei care, la orizont, pare a despărţi cerul de pământ (sau de mare). Acest nou albastru are şi el un caracter naţional şi pare a face ecou faimoasei „linii albastre a munţilor Vosges" dragi lui Jules Ferry[261]; linie simbolică ce-i invită pe naţionaliştii francezi să aibă ochii fixaţi pe crestele munţilor Vosges în semn de fraternitate a inimii cu populaţiile Alsaciei care trăiesc, începând cu 1871, de cealaltă parte, sub dominaţie germană.

Scanned with CamScanner

După război, expresia *„bleu horizon”* va părăsi câmpurile de luptă pentru a-şi face intrarea în arena politică. La alegerile din 1919, într-adevăr, Camera nou-constituită reuneşte numeroşi deputaţi care în anul precedent purtau încă uniforma *„bleu horizon”* a soldaţilor francezi. Cu umor sau în bătaie de joc, câţiva jurnalişti o califică „Camera *bleu horizon*”. Este o adunare în care deputaţii de centru şi de dreapta, constituiţi într-un bloc naţional vădit antibolşevic, erau net majoritari. Vor conduce destinele Franţei până în 1924 şi vor contribui de departe la asocierea culorii albastre cu dreapta republicană, duşmană a „roşilor”. Uniforma soldaţilor din anul II, îmbrăcaţi în albastrul Revoluţiei în plină desfăşurare, ţine de-acum înainte de domeniul trecutului.

CULOAREA CEA MAI PURTATĂ: DE LA UNIFORME LA *JEANS*

În cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, în Franţa şi în majoritatea ţărilor vecine, albastrul a devenit, alături de negru şi cenuşiu, una dintre cele mai purtate trei culori vestimentare. Şi aceasta, la fel de bine în cazul claselor înstărite ca şi al celor mai modeste. Ţăranii, în special, afişează un gust vestimentar pentru toate tonurile de albastru, gust adeseori de dată recentă (în Anglia, în Germania, în Italia de Nord), care rupe cu voga tonurilor negre, gri şi cafenii din secolele precedente; gust care face totodată ecou, la cinci sau şase secole distanţă, albastrului tern şi cenuşiu cu care se îmbrăcau populaţiile rurale în epoca feudală.

Această ascensiune a tonurilor albastre în secolul Luminilor încetează totuşi puţin după vâltoarea revoluţionară, apoi

Scanned with CamScanner

se află în declin în secolul al XIX-lea. În oraşe ca şi la sate, negrul redevine culoarea dominantă, atât pentru bărbaţi, cât şi pentru femei. Secolul al XIX-lea, asemeni veacului al XV-lea şi al XVII-lea, este marele secol al negrului. Dar lucrul acesta nu va dura decât câteva decenii. Încă din ajunul Primului Război Mondial, spre marele scandal al unor puritani, paleta vestimentară a populaţiilor europene începe să se diversifice, inclusiv în cazul straielor de zi cu zi; iar printre culorile noi sau înnoite, albastrul – de toate nuanţele – capătă sau îşi recapătă, puţin câte puţin, întâietatea.

Fenomenul se accentuează şi mai mult începând cu anii 1920, în special la oraş, odată cu moda nouă şi triumfătoare a ţesăturilor bleumarin. În trei sau patru decenii, într-adevăr, numeroase haine bărbăteşti care, din diverse motive, erau negre, vor deveni bleumarin. Începând cu uniformele. Între începutul şi jumătatea secolului al XX-lea, în funcţie de modalităţi şi de ritmuri ce variază de la o ţară la alta, trec rând pe rând de la negru la bleumarin puşcaşii marini, gărzile şi jandarmii, poliţiştii, anumiţi militari, pompierii, vameşii, poştaşii, sportivii şi chiar, mai încoace, unii clerici. Sigur, uniformele tuturor acestor categorii instituţionale şi sociale nu devin cu toate şi nici pretutindeni în mod sistematic bleumarin; există numeroase excepţii; dar pretutindeni bleumarinul devine treptat, între 1910 şi 1950, în locul negrului, culoarea dominantă a tuturor celor care în Europa şi în Statele Unite poartă, dintr-un motiv ori altul, uniforme. Şi, în curând, „civilii" îi imită: începând cu anii 1930, mai întâi în ţările anglo-saxone, apoi în cea mai mare parte a Europei, mulţi oameni îşi abandonează costumele, vestele sau pantalonii negri pentru a adopta o ţinută bleumarin. Blazerul[262] a fost şi rămâne semnul patent al acestei revoluţii care, cu siguranţă, va rămâne drept

Scanned with CamScanner

unul dintre marile evenimente vestimentare ale secolului al XX-lea: transformarea negrului în bleumarin.

Între cele două războaie mondiale, albastrul şi-a cucerit sau recucerit, aşadar, locul de cea mai purtată culoare în Europa şi în Statele Unite. Începând cu această dată, întâietatea sa asupra tuturor celorlalte culori nu a încetat să se accentueze. Uniformele, costumele întunecate, cămăşile de-un albastru-ceriu, blazerele, puloverele, costumele de baie şi treningurile au contribuit din plin la acest triumf al tonurilor albastre, în cazul tuturor claselor şi categoriilor sociale. Dar există o altă haină care, de una singură, a jucat un rol cel puţin la fel de important, în special începând cu anii 1950: *jeanşii.* Dacă de două, trei, respectiv de patru generaţii încoace albastrul are întâietate asupra tuturor celorlalte culori în îmbrăcămintea occidentală, lucrul acesta se datorează, în parte, *jeanşilor.* Merită osteneala să întârziem aici asupra istoriei acestei haine ce nu se aseamănă cu nicio altă îmbrăcăminte.

Asemeni tuturor obiectelor cu o pronunţată putere mitologică, originile istorice ale *jeanşilor* rămân înconjurate de un oarecare mister. Şi asta din diverse motive, principalul ţinând fără doar şi poate de incendiul care, în 1906, în timpul marelui cutremur de pământ din San Francisco, a distrus arhivele firmei Levi Strauss, creatoare a celebrului pantalon cu o jumătate de secol mai devreme[263]. Într-adevăr, în primăvara lui 1853 tânărul Levi Strauss (curios lucru, adevăratul lui prenume rămâne incert), mic negustor ambulant de origine evreiască din New York, născut în Bavaria, pe atunci în vârstă de douăzeci şi patru de ani, soseşte la San Francisco, unde, începând cu 1849, febra aurului descoperit la Sierra Nevada provoacă o creştere sporită a populaţiei. Levi Strauss aduce cu el o mare cantitate de pânză de cort şi de coviltire pentru căruţe, în speranţa de

Scanned with CamScanner

a-şi câştiga în mod decent existenţa. Dar vânzările se dovedesc a fi mediocre. Un pionier îi explică atunci că, în această parte a Californiei, oamenii au nevoie nu atât de pânză de cort, cât de pantaloni solizi şi funcţionali. Tânărul Levi Strauss are aşadar ideea de a croi asemenea pantaloni din pânză de cort. Succesul este imediat, iar micul negustor ambulant din New York devine fabricant de *prêt-à-porter* şi industriaş în textile. Întemeiază împreună cu cumnatul său o societate care nu va înceta să crească de-a lungul anilor. Chiar dacă aceasta îşi diversifică producţia, anume salopetele (*overalls*) şi pantalonii se vând cel mai bine. Încă nu sunt de culoare albastră, ci de diferite tonalităţi înscriindu-se între un alb incert şi cafeniu-închis. Dar pânza de cort, dacă-i foarte solidă, constituie un ţesut într-adevăr greu, aspru la pipăit şi dificil la prelucrat. Între 1860 şi 1865, Levi Strauss are aşadar ideea de a o înlocui treptat cu *denim*, ţesătură de serj importată din Europa şi vopsită cu indigo. Ia naştere ceea ce se va numi *blue-jeans*[264].

Originea acestui termen englez (*denim*) este controversată. Posibil să fi fost vorba, la început, de o contractare a expresiei franceze „*serge de Nîmes*", stofă făcută din lână şi din deşeuri de mătase fabricată în regiunea Nîmes începând cu secolul al XVII-lea, cel puţin. Dar, odată cu sfârşitul secolului următor, acest termen desemnează şi o ţesătură din in şi bumbac, produsă în întregul Bas-Languedoc şi exportată spre Anglia. În plus, un frumos postav de lână, produs pe ţărmurile Mediteranei, între Provence şi Roussillon, poartă numele occitan de *nim*. S-ar putea ca şi acesta să se afle la originea cuvântului *denim*. Toate aceste lucruri rămân incerte, şovinismul regional al autorilor care s-au ocupat de această problemă doar complicând sarcina istoricilor vestimentaţiei[265].

Scanned with CamScanner

Oricare ar fi adevărul, la începutul secolului al XIX-lea, stofa de bumbac foarte solidă, vopsită cu indigo, poartă în Anglia şi în Statele Unite numele de *denim*; ea serveşte la fabricarea îmbrăcămintei minerilor, muncitorilor şi sclavilor negri. La orizontul anilor 1860, anume *denimul* înlocuieşte puţin câte puţin *jean*-ul, stofa pe care Levi Strauss a folosit-o până atunci pentru a croi pantalonii şi salopetele sale. Acest cuvânt, *jean*, corespunde transcrierii fonetice a termenului italo-englez *genoese*, care înseamnă pur şi simplu „originar din Genua". Pânza de cort şi de coviltire de care se folosea tânărul Levi Strauss aparţinea într-adevăr unei familii de ţesături originare din Genua şi din regiunea acesteia; făcute mai întâi dintr-un amestec de lână şi de in, mai târziu de in şi de bumbac, ele servesc, începând cu secolul al XVI-lea, la fabricarea pânzelor de corabie, a pantalonilor de marinar, a pânzelor de cort şi a coviltirelor de tot felul.

La San Francisco, pantalonul Levi Strauss capătă în anii 1853-1855, printr-un soi de metonimie, numele materialului de fabricaţie: *jean*. Atunci când, o duzină de ani mai târziu, acest material va fi schimbat, numele lui rămâne acelaşi. *Jeanşii* sunt croiţi de-acum înainte din *denim*, şi nu din pânză de Genua, cu toate acestea, nu-şi schimbă numele.

În 1872, Levi Strauss se asociază cu un croitor evreu din Reno, Jacob W. Davis, care, doi ani mai înainte, îşi propusese să confecţioneze pantaloni pentru tăietorii de lemne având la spate buzunare fixate cu ajutorul niturilor. Chiar dacă expresia *blue-jeans* nu-şi face apariţia comercială decât în 1920, *jeanşii* Levi Strauss, începând cu anii 1870, erau de culoare albastră, dat fiind că bumbacul *denim* era vopsit cu indigo. El era prea dens pentru a absorbi în totalitate şi definitiv întreaga materie colorantă, astfel încât nu se putea garanta „o

Scanned with CamScanner

vopsire uniformă". Dar exact această instabilitate a culorii îi aduce succes: culoarea apărea ca o materie vie, evoluând în acelaşi timp cu purtătorul pantalonilor sau al salopetei. Câteva decenii mai târziu, atunci când progresele chimiei coloranţilor fac posibilă vopsirea cu indigo a oricărei stofe în mod solid şi uniform, firmele producătoare de *jeans* sunt nevoite să-şi albească sau să-şi decoloreze artificial pantalonii albaştri pentru a regăsi tonalitatea spălăcită de la origini.

Începând cu 1890, într-adevăr, brevetul juridic şi comercial ce protejează *jeanşii* firmei Levi Strauss ia sfârşit. Mărci concurente văd lumina zilei, propunând pantaloni croiţi dintr-o ţesătură mai puţin densă şi la un preţ mai scăzut. Firma Lee, creată în 1911, are ideea de a înlocui nasturii de la şliţ cu un fermoar Éclair, în 1926. Dar abia firma Blue Bell (începând din 1947, Wrangler) este cea care, începând cu 1919, le face concurenţa cea mai puternică *blue-jeans*-ilor Levi Strauss. Drept reacţie, puternica firmă din San Francisco (al cărei fondator a murit miliardar, în 1902) va crea „Levi's 501", croiţi dintr-un postav *denim* dublu şi păstrând cu fidelitate niturile şi nasturii metalici. În 1936, pentru evitarea oricărei confuzii cu mărcile concurente, o mică etichetă roşie purtând numele mărcii este cusută de-a lungul buzunarului drept din spate pe toţi *blue-jeans*-ii autentici Levi Strauss. Este pentru prima oară când un nume de marcă este afişat într-o manieră făţişă pe partea exterioară a unei haine.

Între timp, *jeanşii* au încetat să fie doar o haină de lucru. Ei devin totodată o îmbrăcăminte de agrement şi de vacanţă, în special pentru societatea bogată din estul Statelor Unite care vine să-şi petreacă vacanţele în vest, unde vrea să se joace de-a *cowboy*-ii şi de-a pionierii. În 1935, luxoasa revistă *Vogue* găzduieşte prima sa publicitate de *blue-jeans* pentru

Scanned with CamScanner

lumea bună („*bon genre*"). În acelaşi timp, în anumite campusuri universitare, *jeanşii* sunt adoptaţi de către studenţi, în special de către cei din anul doi, care se străduiesc o vreme să le interzică „bizuths"-ilor din anul întâi portul de *blue-jeans*. *Jeanşii* devin o haină a tinerilor şi a citadinilor, mai târziu a femeilor[266]. După al Doilea Război Mondial, voga sa ajunge în Europa Occidentală. Mai întâi lumea se aprovizionează din „stocurile americane", apoi diferiţi fabricanţi îşi instalează uzinele pe Bătrânul Continent. Între 1950 şi 1975, o parte a tineretului începe treptat să poarte *jeanşi*. Sociologii văd în acest fenomen, pe larg legat (dacă nu chiar manipulat) de publicitate, un adevărat fapt de societate, o îmbrăcăminte androgină, o emblemă a contestării sau a revoltei tinerilor. Cu toate acestea, începând cu anii 1980, mulţi tineri renunţă la *blue-jeans* în favoarea altor haine, croite din alte stofe, având o textură şi culori mai variate. Într-adevăr, în ce priveşte *jeanşii*, în ciuda unor tentative întreprinse în anii 1960 şi 1970 pentru diversificarea culorilor acestora, albastrul şi diferitele sale nuanţe au rămas şi rămân până în ziua de astăzi net dominante.

În timp ce în Europa Occidentală portul *jeanşilor* era în recul (sfârşitul sfârşiturilor, începând cu anii 1980, constând în a nu-i mai purta), *blue-jeans*-ii devin în ţările comuniste (precum şi în ţările pe cale de dezvoltare, ba chiar în ţările musulmane) o îmbrăcăminte contestatară, simbolizând o deschidere spre Occident, spre libertăţile, modele, codurile şi sistemele sale de valori[267]. Acestea fiind spuse, dacă am încerca un bilanţ, ar trebui să începem prin a spune că a reduce istoria şi simbolica *jeanşilor* la cele ale unei haine anarhiste sau contestatare este abuziv, dacă nu de-a dreptul fals. Însăşi culoarea lor albastră ne-o interzice. *Blue-jeans*-ii sunt la origine o haină de lucru masculină, devenită puţin câte puţin o îmbrăcăminte

Scanned with CamScanner

de odihnă și al cărei port s-a extins asupra femeilor, apoi asupra tuturor claselor și categoriilor sociale. În niciun moment, chiar și în deceniile cele mai recente, tinerii nu dețin monopolul *blue-geans*-ilor. Atunci când privim lucrurile de aproape, adică atunci când facem efortul de a lua în calcul toți *jeanșii* purtați în America de Nord și în Europa între sfârșitul secolului al XIX-lea și sfârșitul secolului al XX-lea, ne dăm seama că *blue-geans*-ii constituie o haină obișnuită, purtată de oameni obișnuiți, care nu caută câtuși de puțin să se pună în valoare, să se înfrumusețeze și nici să încalce ceva; din contră, preferă să poarte o haină solidă, sobră și confortabilă, respectiv, să uite că poartă o haină. La limită, s-ar putea afirma că este o haină protestantă – chiar dacă creatorul *blue-geans*-ilor este un evreu –, într-atât *jeanșii* corespund idealului vestimentar vehiculat de valorile protestante pe care le-am evocat mai sus: simplitatea formelor, austeritatea culorilor, tentația uniformei.

CULOAREA PREFERATĂ

În secolul al XX-lea, în același timp în care devine culoarea cea mai purtată în îmbrăcămintea occidentală, albastrul este confirmat în rolul său de culoare preferată. Această preferință, mai degrabă intelectuală sau simbolică decât strict materială, are rădăcini adânci. Am văzut mai sus cum, în secolul al XIII-lea, începe să-l concureze pe roșu în calitate de culoare aristocratică și regală. Odată cu Reforma protestantă și cu toate sistemele de valori ce decurg din aceasta, albastrul devine o culoare demnă, o culoare morală, ceea ce nu este roșul, rivalul său; în consecință, albastrul vede locul său extins în numeroase domenii în dauna roșului, pretutindeni în recul. Dar abia în

Scanned with CamScanner

epoca romantică albastrul accede definitiv şi durabil la rangul de culoare preferată. De-atunci încoace, nu a părăsit acest rang, ba chiar se pare că şi-a sporit avansul în faţa altor culori. Sigur, pe acest tărâm, istoricul nu dispune de cifre precise înainte de sfârşitul secolului al XIX-lea, dar numeroase mărturii (sociale, economice, literare, artistice, simbolice) merg toate în acelaşi sens: albastrul este pretutindeni (sau aproape pretutindeni) culoarea preferată. Iar atunci când, în anii 1890-1900, se efectuează adevărate sondaje de opinie, cifrele demonstrează că distanţa dintre albastru şi celelalte culori este considerabilă. Aşa a rămas până în ziua de astăzi.

Toate sondajele de opinie întreprinse de la Primul Război Mondial încoace în jurul noţiunii de „culoare preferată" demonstrează într-adevăr, cu o regularitate de invidiat, că atât în Europa Occidentală, cât şi în Statele Unite, mai mult de jumătate dintr-o sută de persoane interogate citează albastrul drept prima dintre culori. Urmează verdele (puţin sub 20%), apoi albul şi roşul (în jur de 8% fiecare), celelalte culori situându-se mai jos.

Acestea sunt cifrele din Occident în ceea ce priveşte populaţia adultă. În cazul copiilor, scara valorică este sensibil diferită. În plus, este mai variată în funcţie de ţări şi de vârstă şi nu prezintă, într-o perspectivă de durată, aceeaşi situaţie: contrar celor ce se întâmplă în cazul adulţilor, ceea ce este adevărat în anii treizeci sau în anii cincizeci nu mai este la fel astăzi. Totuşi, pretutindeni copiii citează în frunte culoarea roşie, fie în faţa galbenului, fie în faţa albastrului. Doar copiii mari – sub zece ani – exprimă uneori preferinţe mai marcate pentru culori considerate „reci", după cum o fac majoritatea adulţilor. În ambele cazuri, în schimb, nu se remarcă nicio diferenţă în funcţie de sex. Cifrele sunt identice pentru fete şi pentru băieţi,

Scanned with CamScanner

la fel cum sunt identice pentru bărbaţi şi pentru femei. La fel, influenţa claselor sau a mediilor sociale, respectiv a activităţilor profesionale, asupra răspunsurilor obţinute pare a fi insignifiantă. Singura deosebire pertinentă ţine de vârstă.

Evident, anume strategiile publicitare contribuie, de circa un secol, la multiplicarea sondajelor de opinie în jurul noţiunii de culoare preferată. Istoricul le consultă cu un cert câştig: nu doar că aceste rezultate interesează istoria sensibilităţilor contemporane, dar ele stimulează în egală măsură reflecţia retroactivă şi ajută la punerea unui număr de întrebări esenţiale, într-o perspectivă de durată. Totuşi, trebuie să ştim că asemenea anchete nu există încă pentru toate domeniile activităţii umane şi nici, mai cu seamă, pentru toate societăţile. Ele au în general „o ţintă fixă" şi deci sunt mai mult sau mai puţin viciate. Uneori sociologii şi psihologii extind în mod abuziv asupra unui număr mare de câmpuri socioculturale, simbolice şi afective ceea ce, la început, nu se referea decât la publicitate, vânzarea produselor sau, şi mai specific, la moda vestimentară occidentală.

Noţiunea de culoare preferată este ea însăşi extrem de vagă. Cine poate spune în absolut, în afara oricărui context, care este culoarea lui preferată[269]? Şi ce impact ar trebui să aibă acest lucru, la modul real, asupra muncii cercetătorului în ştiinţe sociale, în special a istoricului? Atunci când este citat albastrul, de pildă, aceasta înseamnă că este preferat la modul real în faţa tuturor celorlalte culori şi că această preferinţă – dar ce înseamnă o „preferinţă"? – se referă la toate practicile şi la toate valorile, atât la vestimentaţie cât şi la locuinţă, atât la simbolica politică cât şi la obiectele vieţii de zi cu zi, atât la vise cât şi la emoţiile artistice? Sau aceasta înseamnă că, în calitate de răspuns la o asemenea întrebare

Scanned with CamScanner

(„care este culoarea dvs. preferată?"), din anumite unghiuri de vedere foarte pernicioase, omul vrea să fie, din punct de vedere ideologic şi cultural, trecut şi numărat în grupul persoanelor ce răspund „albastru"? Acest punct este important. El gâdilă cu atât mai mult curiozitatea istoricului cu cât acesta, atunci când încearcă – un pic anacronic – să-şi proiecteze în trecut reflecţiile cu privire la evoluţia culorilor „preferate", nu poate nicicând schiţa rezultatele ce ar interesa psihologia sau cultura individuală, ci doar faptele de sensibilitate colectivă, referindu-se numai la un domeniu de activităţi ale societăţii (lexicul, îmbrăcămintea, emblemele şi stemele, comerţul cu pigmenţi şi coloranţi, creaţia poetică sau picturală, discursurile ştiinţifice). Altminteri, oare lucrurile se prezintă diferit în epoca noastră? Există oare cu adevărat preferinţă individuală, gust personal? Tot ceea ce credem, gândim, admirăm, iubim sau respingem trece mereu prin privirea şi judecata altora. Omul nu trăieşte singur, ci în societate.

În plus, majoritatea sondajelor de opinie evocate mai sus nu ţin cont nici de sectorizarea câmpurilor de cunoaştere, nici de activităţile profesionale, nici de mizele vieţii materiale şi private. Din contra, ele încearcă să se situeze în absolut, degajând o etică globală, şi merg până într-acolo încât consideră că pentru a fi valide, respectiv „operatorii" – publicitatea fiind, de fiecare dată, motorul şi beneficiarul acestor sondaje –, persoanele interogate asupra culorii preferate trebuie să răspundă „spontan", adică în mai puţin de cinci secunde, fără raţionalizări, nici subtilităţi, de genul „dar este vorba de îmbrăcăminte, de pictură?". Avem tot dreptul să punem la îndoială legitimitatea şi motivele acestei spontaneităţi cerute publicului; orice cercetător va ghici în ea caracterul artificial şi suspect.

Scanned with CamScanner

Caracterul vag, respectiv viciul unui concept se poate dovedi totuşi fructuos şi pertinent. Cum este cazul atunci când constatăm, pentru populaţia adultă, în ce măsură rezultatele cifrate evoluează foarte puţin în timp. Puţinele date pe care le avem pentru sfârşitul secolului al XIX-lea furnizează cifre foarte apropiate de cele citate mai sus şi nu diferă deloc în spaţiu[270]. Această ultimă trăsătură merită a fi subliniată: de secole, cultura occidentală face bloc în jurul culorii albastre[271]. Cu toate acestea, cifrele nu variază şi plasează în frunte albastrul în faţa verdelui. Doar Spania şi, mai cu seamă, America Latină prezintă anumite diferenţe[272].

Cu totul altfel se prezintă situaţia atunci când părăsim Occidentul. În Japonia, de pildă, singura ţară non-occidentală ce furnizează cifre care se sprijină pe anchete similare, scara culorilor preferate diferă mult: albul se situează în frunte (circa 30% de răspunsuri), în faţa negrului (25%) şi a roşului (20%). Ceea ce pune mai multe probleme marilor firme multinaţionale de origine japoneză. În materie de publicitate, de exemplu – afişe, prospecte, imagini fotografice sau televizate –, ele sunt constrânse să adopte două strategii distincte: una destinată consumului interior, alta exportului spre Occident. Sigur, culoarea nu este singura responsabilă în cazul acestor diferenţe, totuşi ea constituie o dimensiune importantă. O firma ce-şi propune să seducă la scară planetară trebuie să ţină cont de ea. Şi aceasta, în ciuda vitezei de propagare a fenomenelor de aculturaţie (care, altminteri, par a fi mai lente în cazul culorii în comparaţie cu alte domenii).

Cazul japonez este interesant din mai multe unghiuri de vedere. El subliniază în ce măsură fenomenul „culorii" este definit, practicat şi trăit în mod diferit în funcţie de o anumită cultură. În sensibilitatea japoneză, într-adevăr, uneori are mai

Scanned with CamScanner

puţină importanţă să ştim dacă avem de a face cu albastru, roşu sau cu altă culoare ori dacă ne aflăm în prezenţa unei culori mate sau strălucitoare. Anume aici rezidă parametrul esenţial. Astfel, există mai multe tonuri de alb, purtând în lexicul obişnuit denumiri diferite şi stratificându-se de la tonul mat cel mai tern la tonul strălucitor cel mai luminos[273]. Contrar ochiului japonez, ochiul occidental nu este capabil să le deosebească; cât despre vocabularul limbilor europene, acesta se dovedeşte a fi, în gama tonurilor albe, mult mai sărac pentru a le putea numi.

Ceea ce se observă în Japonia, ţară din mai multe puncte de vedere puternic occidentalizată, este şi mai adevărat în cazul altor culturi, asiatice, africane sau amerindiene. În majoritatea societăţilor din Africa neagră, de pildă, importanţa acordată frontierei ce poate separa gama tonurilor roşii de cea a tonurilor cafenii sau galbene, respectiv verzi sau albastre, este în anumite cazuri relativ insignifiantă. În schimb, în faţa unei culori date, este primordial să ştii dacă e vorba de o culoare uscată sau de o culoare umedă, de o culoare tandră sau de o culoare dură, de o culoare netedă sau de o culoare rugoasă, de o culoare surdă sau de o culoare sonoră, de o culoare veselă sau de o culoare tristă. Culoarea nu este un lucru în sine, şi mai puţin un fenomen ce ţine doar de vedere. Ea este concepută în pereche cu alţi parametri senzoriali şi, ca urmare, pigmentarea şi nuanţele nu prezintă nişte mize esenţiale. În plus, la mai multe popoare ale Africii coloniale, cultura cromatică, sensibilitatea faţă de culori şi vocabularul ce le exprimă diferă în funcţie de sex, vârstă sau statut social. În cazul anumitor etnii din Benin, de pildă, lexicul cafeniului – cel puţin ceea ce ochiul occidental defineşte drept cafeniu – este prolific şi nu-i identic pentru bărbaţi şi femei[274].

Scanned with CamScanner

Aceste diferenţe dintre societăţi sunt fundamentale; asemeni etnologului sau lingvistului, istoricul trebuie să le aibă mereu în vedere. Ele pun în valoare nu doar caracterul strict cultural al perceperii culorilor şi al faptelor de denumire ce decurg de aici, ci subliniază totodată rolul important al sinesteziilor şi al fenomenelor de asocieri perceptive cu privire la diferite sensuri. În sfârşit, ele îl îndeamnă pe istoric la prudenţă în materie de studii comparatiste asupra faptelor de sensibilitate ce se înscriu în spaţiu şi într-o perspectivă de durată[275]. Un cercetător occidental poate percepe, la rigoare, importanţa conceptului de mat şi de strălucitor aşa cum le articulează sistemul de culori în Japonia contemporană[276]. În schimb, acelaşi cercetător este mai dezorientat de universul culorilor aşa cum le trăiesc anumite societăţi africane: ce înseamnă o culoare seacă? O culoare tristă? O culoare mută? Suntem, în cazul dat, departe de albastru, roşu, galben, verde. Şi câţi alţi parametri definind culoarea mai există aiurea ce-i scapă în totalitate?

Scanned with CamScanner

Concluzie

ALBASTRUL ASTĂZI: O CULOARE NEUTRĂ?

Ce rămâne astăzi din lunga şi bogata istorie a culorii albastre în viaţa noastră de zi cu zi, în codurile noastre sociale, în sensibilităţile noastre? Întâi de toate, după cum tocmai am subliniat-o, faptul de a fi culoarea preferată, mult în faţa celorlalte culori. Şi aceasta indiferent de sex, origini sociale, profesie sau bagaj cultural: albastrul striveşte tot! Vestimentaţia constituie principala manifestaţie a acestei supremaţii. În toate ţările Europei Occidentale, respectiv în lumea occidentală în ansamblul ei, albastrul – indiferent de nuanţă – este de mai multe decenii culoarea vestimentară cea mai purtată (înaintea albului, negrului şi bejului). Astfel va rămâne, probabil, încă multă vreme, deoarece capriciile modei nu afectează cu nimic această întâietate. Într-adevăr – de ce am ascunde-o? –, mereu şi pretutindeni, distanţa rămâne considerabilă între haina la modă, pusă în scenă de mass-media şi care nu priveşte decât un procentaj infim al populaţiei, şi haina purtată realmente de toate clasele şi categoriile sociale. Prima se schimbă o dată la jumătate de an; ultima, în funcţie de ritmuri mult mai lente.

Faptele de lexic confirmă practicile vestimentare: în franceză, *bleu* a devenit un cuvânt magic, un cuvânt ce seduce, linişteşte, te face să visezi. Un cuvânt ce contribuie la sporirea vânzărilor totodată. Numeroase produse, locuri sau crea-

Scanned with CamScanner

ţii artistice ce nu au decât o legătură îndepărtată cu această culoare (respectiv, nicio legătură) sunt calificate astăzi drept „*blues*". Muzica termenului este duioasă, agreabilă, lichidă; câmpul său semantic evocă cerul, marea, repausul, dragostea, călătoria, vacanţele, infinitul. Ca, de altfel, în numeroase alte limbi: *bleu*, *blue*, *blu*, *blau* sunt cuvinte liniştitoare şi poetice, care asociază mereu culoarea, amintirea, dorinţa şi visul. Sunt prezente într-un număr mare de titluri de cărţi cărora, graţie doar acestei prezenţe, le conferă un şarm particular pe care niciun alt termen al culorii nu le-ar putea oferi.

Totuşi, contrar a ceea ce s-ar putea crede, acest gust pronunţat pentru albastru nu constituie expresia unor pulsiuni sau mize simbolice deosebit de puternice. Ba chiar avem impresia că anume deoarece este mai puţin „marcat" din punct de vedere simbolic în comparaţie cu alte culori (în special roşul, verdele, albul şi negrul), albastrul face unanimitate. În sprijinul acestei afirmaţii vin sondajele de opinie, în care albastrul este culoarea cel mai rar citată drept detestată. El nu şochează, nu răneşte, nu revoltă. La fel, a fi culoarea preferată pentru mai mult de jumătate din populaţie constituie, probabil, expresia unui potenţial simbolic relativ slab sau, în tot cazul, puţin violent şi în niciun caz transgresiv. Căci, în definitiv, atunci când mărturisim preferinţa noastră pentru culoarea albastră, ce spunem de fapt despre noi înşine? Nimic, sau aproape nimic. E ceva atât de banal, atât de „călduţ". Pe când a mărturisi că-ţi place negrul, roşul sau verdele...

Anume aici rezidă una dintre caracteristicile principale ale albastrului în simbolica occidentală a culorilor: nu face valuri, este calm, pacific, îndepărtat, aproape neutru. Bineînţeles, te face să visezi (nimic nou, în cazul dat, la poeţii romantici, la floarea albastră a lui Novalis, la *blues*-uri), dar

Scanned with CamScanner

acest vis melancolic are în el ceva anesteziant. Astăzi se vopsesc în albastru pereții spitalelor; în albastru sunt îmbrăcate toate medicamentele din familia calmantelor; albastrul este folosit în codul rutier pentru a exprima tot ce este autorizat; albastrul este solicitat în calitate de culoare politică moderată și consensuală. Albastrul nu agresează, nu încalcă nimic; el salvează și adună. Marile organisme internaționale nu s-au înșelat atunci când și-au ales albastrul drept culoare emblematică: altădată vechea Societate a Națiunilor, apoi, în zilele noastre, ONU, UNESCO, Consiliul Europei, Uniunea Europeană. Albastrul a devenit o culoare internațională chemată să promoveze pacea și buna înțelegere între popoare; căștile albastre ale ONU acționează în acest sens în mai multe puncte fierbinți de pe glob. Albastrul a devenit culoarea cea mai pacifistă, cea mai neutră dintre toate. Până și albul pare să aibă o forță simbolică mai mare, mai precisă, mai direcționată.

Altminteri, această asociere simbolică dintre albastru, calm și pace datează de secole. Mai mult sau mai puțin prezentă în simbolica medievală a culorilor, este atestată solid în epoca romantică. De dată recentă, în schimb, este legătura dintre albastru și apă și, mai cu seamă, dintre albastru și rece. Nu a fost nici locul, nici cazul să deschidem acest subiect în capitolele cărții date; totuși, este vorba despre o dimensiune importantă a culorii albastre. Mai cu seamă în epoca modernă și contemporană. În absolut, evident că nu există culori calde și culori reci. Este, în cazul dat, o pură convenție, care variază în timp și spațiu. În Europa, în perioada Evului Mediu și a Renașterii, albastrul trece drept o culoare caldă, uneori chiar drept cea mai caldă dintre culori. Abia începând cu secolul al XVII-lea este treptat „răcit", și doar în secolul al XIX-lea își capătă adevăratul său statut de culoare rece (pentru Goethe,

Scanned with CamScanner

după cum am mai spus-o, albastrul rămâne parţial o culoare caldă). În acest domeniu, anacronismul îl pândeşte pe istoric la fiecare colţ de document. De exemplu, un istoric al artelor ce studiază felul în care pictorul a repartizat culorile calde şi culorile reci într-un tablou de la sfârşitul Evului Mediu sau din Renaştere şi care face din albastru o culoare rece, ca în zilele noastre, se înşală amarnic.

În această trecere de la cald la rece, probabil că anume asocierea treptată a albastrului cu apa a jucat un rol determinant. Într-adevăr, în societăţile antice şi medievale apa era arareori percepută sau gândită ca fiind albastră. În imagini, ea putea căpăta orice culoare, dar, din punct de vedere simbolic, era asociată mai ales cu verdele. De fapt, pe portulane şi pe cele mai vechi hărţi geografice, apa (mări, lacuri, fluvii, râuri) este aproape mereu verde. Abia începând cu finele secolului al XV-lea, verdele – solicitat totodată pentru a reprezenta pădurile – cedează treptat locul culorii albastre. Cât priveşte imaginarul colectiv şi viaţa de zi cu zi, va fi nevoie de timp, de foarte mult timp, pentru ca apa să devină albastră şi albastrul, rece.

Rece ca societăţile occidentale contemporane, ale căror emblemă, simbol şi culoare preferată este albastrul.

Scanned with CamScanner

BIBLIOGRAFIE

Numeroase cărţi şi articole au fost citate în note. Nu le vom relua pe toate în această bibliografie.

Cât priveşte istoria generală sau particulară a culorilor, nu am reţinut decât o duzină de lucrări, lăsând deoparte, în imensul ocean bibliografic consacrat culorii, publicaţiile non-istorice, superficiale, psihologizante sau ezoterizante. Nenumărate sunt aceste publicaţii, în majoritatea cazurilor lipsite de orice interes. La fel, printre multiplele lucrări consacrate istoriei hainei şi a practicilor vestimentare, nu le-am menţionat decât pe cele ce acordă o veritabilă atenţie problemelor culorii, subiect al prezentei cărţi. Contrar a ceea ce s-ar putea crede, nu sunt foarte numeroase.

Aceeaşi situaţie şi în cazul istoriei pigmenţilor, coloranţilor şi vopselelor: bibliografia propusă nu poate fi decât una selectivă, o selecţie ce se sprijină pe lecturile şi pe experienţa mea personală; nu am citat decât lucrări despre care ştiu că pot fi utile istoricului faptelor de societate, lăsând deoparte studiile specializate asupra fizicii şi chimiei culorilor, precum şi, în ciuda marii lor utilităţi, rezultatele unor analize ale operelor de artă sau ale unor eşantioane textile făcute în laborator.

În sfârşit, cât priveşte istoria artei şi a picturii, selecţia a fost şi mai drastică: rubrica în cauză ar putea menţiona mai multe sute de cărţi şi articole; nu am reţinut decât un număr restrâns de publicaţii, cele având drept obiect de cercetare raporturile dintre culori, teoriile artei şi practicile sociale. Aceas-

Scanned with CamScanner

tă alegere mi s-a părut legitimă, dat fiind că prezenta lucrare este consacrată cu prioritate istoriei sociale a culorii albastre, şi nu istoriei sale picturale. Cititorul interesat de istoria propriu-zis artistică a culorilor va găsi o importantă bibliografie în excelentul studiu al lui John Gage, *Color and Culture.*

1. ISTORIA CULORILOR

a. Generalităţi

Berlin Brent şi Kay Paul, *Basic Color Terms. Their Universality and Evolution*, Berkeley, 1969.

Birren Faber, *Color. A Survey in Words and Pictures*, New York, 1961.

Brusatin Manlio, *Storia dei colori*, ed. a 2-a, Torino, 1983 (tradusă în franceză, *Histoire des couleurs*, Paris, 1986).

Conklin Harold C., „Color Categorization", în *The American Anthropologist*, vol. LXXV/4, 1973, pp. 931-942.

Eco Renate, coord., *Colore: divietti, decreti, discute*, Milano, 1985 (număr special al revistei *Rassegna*, vol. 23, septembrie 1985).

Gage John, *Color and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Londra, 1993.

Heller Eva, *Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Kreative Farbgestaltung*, Hamburg, 1989.

Indergand Michel şi Fagot Philippe, *Bibliographie de la couleur*, Paris, 1984-1988, 2 vol.

Meyerson Ignace, coord., *Problèmes de la couleur*, Paris, 1957.

Pastoureau Michel, *Couleurs, images, symboles. Etudes d'histoire et d'anthropologie*, Paris, 1989.

Scanned with CamScanner

Pastoureau Michel, *Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et société*, ed. a 2-a, Paris, 1999.

Portmann Adolf şi Ritsema Rudolf, coord., *The Realms of Colour. Die Welt der Farben*, Leiden, 1974 (*Eranos Yearbook*, 1972).

Pouchelle Marie-Christine, coord., *Paradoxes de la couleur*, Paris, 1990 (număr special al revistei *Ethnologie française*, tomul XX/4, octombrie-decembrie 1990).

Rzepinska M., *Historia coloru u dziejach malatstwa europejskiego*, ed. a 3-a, Varşovia, 1989.

Tornay Serge, coord., *Voir et nommer les couleurs*, Nanterre, 1978.

Vogt Hans Heinrich, *Farben und ihre Geschichte*, Stuttgart, 1973.

Zahar Dominique, „L'homme et la couleur", în Jean Poirier, coord., *Histoire des mœurs*. Tomul I: *Les coordonnées de l'homme et la culture matérielle*, Paris, 1990, pp. 115-180.

b. Antichitatea şi Evul Mediu

Brüggen E., *Kleidung und Mode in der höfischen Epik*, Heidelberg, 1989.

Cechetti B., *La vita dei Veneziani nel 1300. Le veste*, Veneţia, 1886.

Centre universitaare d'études et de recheerches médiévales d'Aix-en-Provence, *Les Couleurs au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, 1988 (*Senefiance*, vol. 24).

Ceppari Ridolfi M. şi Turrini P., *Il mulino delle vanità. Lusso e cerimonie nella Siena medievale*, Siena, 1996.

Dumézil Georges, *„Albati, russati, virides"*, în *Rituels indo-européens à Rome*, Paris, 1954, pp. 45-61.

Scanned with CamScanner

Frodl-Kraft E., „Die Farbsprache der gotischen Malerei. Ein Entwurf", în *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, tomurile XXX-XXXI, 1977-1978, pp. 89-178.

Haupt G., *Die Farbensymbolik in der sakralen Kunst des abendländischen Mittelalters*, Leipzig-Dresda, 1941.

Istituto storico lucchese, *Il colore nel Medioevo. Arte, simbolo, tecnica. Atti delle giornate di studi*, Lucca, 1996-1998, 2 vol.

Luzzatto Lia şi Pompas Renata, *Il significato dei colori nelle civilità antiche*, Milano, 1988.

Pastoureau Michel, *Figures et Couleurs. Études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, 1986.

Pastoureau Michel, „L'Église et la couleur des origines à la Réforme", în *Bibliothèque de l'École des chartes*, tomul 147, 1989, pp. 203-230.

Pastoureau Michel, „Voir les couleurs au XIII[e] siècle", în *Micrologus. Nature, Science and Medieval Societies*, vol. VI (*View and Vision in the Middle Ages*), 1998, tomul II, pp. 147-165.

Sicile, crainic de arme din secolul al XV-lea, *le Blason des couleurs en armes, livrées et devises*, ed. H. Cocheris, Paris, 1857.

c. Epoca modernă şi contemporană

Birren Faber, *Selling Color to People*, New York, 1956.

Brino Giovanni şi Rosso Franco, *Colore e citta. Il piano del colore di Torino, 1800-1850*, Milano, 1980.

Laufer Otto, *Farbensymbolik im deutschen Volsbrauch*, Hamburg, 1948.

Lenclos Jean-Philippe şi Dominique, *les Couleurs de la France. Maisons et paysages*, Paris, 1982.

Scanned with CamScanner

Lenclos Jean-Philippe şi Dominique, *les Couleurs de l'Europe. Géographie de la couleur*, Paris, 1995.

Noël Benoît, *l'Histoire du cinéma couleur*, Croissy-sur-Seine, 1995.

Pastoureau Michel, „La Réforme et la couleur", în *Bulletin de la Société d'histoire du protestantisme français*, tomul 138, iulie-septembrie 1992, pp. 323-342.

Pastoureau Michel, „La couleur en noir et blanc (XV^e^-XVIII^e^ siècle)", în *le Livre et l'Historien. Études offertes en l'honneur du Professeur Henri-Jean Martin*, Geneva, 1997, pp. 197-213.

2. CULOAREA ALBASTRĂ

Azur, expoziţie, Paris şi Jouy-en-Josas, Fundaţia Cartier, 1993.

Balfour-Paul J., *Indigo*, Londra, 1998.

Blu/Blue Jeans. Il blu populare, expoziţie, Milano, 1989.

Blue Tradition. Indigo Dyed Textiles and Related Cobalt Glazed Ceramics from the 17th through the 19th Century, expoziţie, Baltimore, 1973.

Carus-Wilson Elizabeth M., „La guède française en Angleterre. Un grand commerce d'exportation", în *Revue du Nord*, 1953, pp. 89-105.

Caster Gilles, *le Commerce du pastel et de l'épicerie à Toulouse, de 1450 environ à 1561*, Toulouse, 1962.

Gerke Hans, coord., *Blau, Farbe der Ferne*, expoziţie, Heidelberg, 1990.

Gettens R. J., „Lapis Lazuli and Ultramarine in Ancient Times", în *Alumni*, vol. 19, 1950, pp. 342-357.

Scanned with CamScanner

Goetz K. E., „Waren die Römer blaublind", în *Archiv für Lateinische Lexicographie und Grammatik*, tomul XIV, 1906, pp. 75-88, şi tomul XV, 1908, pp. 527-547.

Hurry John B., *The Woad Plant and its Dye*, Londra, 1930.

Lavenex Vergès Fabienne, *Bleus égyptiens. De la pâte auto-émaillée au pigment bleu synthétique*, Paris şi Louvain, 1992.

Lochmann Angelika şi Overath Angelika, coord., *Das blaue Buch. Lesarten einer Farbe*, Nördlingen, 1988.

Martius H., *Die Bezeichnungen der blauen Farbe in der romanischen Sprachen*, teză, Erlangen, 1947.

Mollard-Desfour Annie, *le Dictionnaire des mots et expressions de couleur. Le bleu*, Paris, 1998.

Monnereau E., *le Parfait indigotier ou description de l'indigo*, Amsterdam, 1765.

Overath Angelika, *Das andere Blau. Zur Poetik einer Farbe im modernen Kunst*, Stuttgart, 1987.

Pastoureau Michel, „Du bleu au noir. Éthiques et pratiques de la couleur à la fin du Moyen Âge", în *Medievales*, vol. 14, iunie 1988, pp. 9-22.

Pastoureau Michel, „Entre vert et noir. Petit dictionnaire historique de la couleur bleue", în *Azur* (expoziţie, Fundaţia Cartier, Jouy-en-Josas, 1993), Paris, 1993, pp. 254-264.

Pastoureau Michel, „La promotion de la couleur bleue au XIII^e^ siècle: le témoignage de l'héraldique et de l'emblématique", în *Il colore nel medioevo. Arte, simbolo, tecnica. Atti delle giornate di studi (Lucca, 5-6 maggio 1995)*, Lucca, 1996, pp. 7-16.

Ruffino Patrice Georges, *le Pastel, or bleu du pays de cocagne*, Panayrac, 1992.

Viatte Françoise, coord., *Sublime indigo (exposition, Marseille, 1987)*, Fribourg, 1987.

Scanned with CamScanner

André Jacques, *Études sur les termes de couleurs dans la langue latine*, Paris, 1949.

Brault Gerard J., *Early Blazon. Heraldic Terminology in the XIIth and XIIIth Centuries, with Special Reference to Arthurian Literature*, Oxford, 1972.

Crosland M. P., *Historical Studies in the Language of Chemistery*, Londra, 1962.

Giacolone Ramat Anna, „Colori germanici nel mondo romanzo", în *Atti e memorie dell'Academia toscana di scienze e lettere La Colombaria (Firenze)*, vol. 32, 1967, pp. 105-211.

Gloth H., *Das Spiel von den sieben Farben*, Königsberg, 1902.

Grossmann Maris, *Colori e lessico: studi sulla struttura semantica degli aggetivi di colore in catalano, castigliano, italiano, romano, latino ed ungherese*, Tübingen, 1988.

Jacobson-Widding Anit, *Red-White-Black, as a Mode of Thought*, Stockholm, 1979.

Kristol Andres M., *Color. Les langues romanes devant le phénomène couleur*, Berna, 1978.

Magnus H., *Histoire de l'évolution du sens des couleurs*, Paris, 1878.

Meunier Annie, „Quelques remarques sur les adjectifs de couleur", în *Annales de l'Université de Toulouse*, vol. 11/5, 1975, pp. 37-62.

Ott André, *Études sur les couleurs en vieux français*, Paris, 1899.

Schäfer Barbara, *Die Semantik der Farbadjektive im Altfranzösischen*, Tübingen, 1987.

Scanned with CamScanner

Wackernagel W., „Die Farben- und Blumensprache des Mittelalters", în *Abhandlungen zur deutschen Altertumskunde und Kunstgeschichte*, Leipzig, 1872, pp. 143-240.

Wierzbicka Anna, „The Meaning of Color Terms: Cromatology and Culture", în *Cognitive Linguistics*, vol. I/1, 1990, pp. 99-150.

4. ISTORIA VOPSELELOR ŞI A BOIANGIILOR

Brunello Franco, *L'arte della tintura nella storia dell'umanita*, Vicenza, 1968.

Brunello Franco, *Arti e mestieri a Venezia nel medioevo e nel Rinascimento*, Vicenza, 1980.

Cardon Dominique şi Du Châtelet G., *Guide des teintures naturelles*, Neuchâtel şi Paris, 1990.

Chevreul Michel Eugène, *Leçons de chimie appliquée à la teinture*, Paris, 1829.

Edelstein S. M. şi Borghetty H. C., *The „Plictho" of Giovan Ventura Rosetti*, Londra şi Cambridge (Mass.), 1969.

Gerschel L., „Couleurs et teintures chez divers peuples indo-européens", în *Annales E. S. C.*, 1966, pp. 608-663.

Hellot Jean, *l'Art de la teinture des laines et des étoffes de laine en grand et petit teint*, Paris, 1750.

Jaoul Martine, coord., *Des teintes et des couleurs*, expoziţie, Paris, 1988.

Lauterbach F., *Geschichte der in Deutschland bei der Färberei angewandten Farbstoffe, mit besonderer Berücksichtigung des mittelalterlichen Waidblaues*, Leippzig, 1905.

Legget W. F., *Ancient and Medieval Dyes*, New York, 1944.

Scanned with CamScanner

Lespinasse R., *Histoire générale de Paris. Les métiers et corporations de la ville de Paris*, tomul III (*Tissus, étoffes...*), Paris, 1897.

Pastoureau Michel, *Jésus chez teinturier. Couleurs et teintures dans l'Occident médiéval*, Paris, 1998.

Ploss Emil Ernst, *Ein Buch von alten Farben. Technologie der Textilfarben im Mittelalter*, ed. a 6-a, München, 1989.

Rebora G., *Un manuale di tintotia del Quattrocento*, Milano, 1970.

5. ISTORIA PIGMENȚILOR

Bomford David *et alii*, *Art in the Making: Italian Painting before 1400*, Londra, 1989.

Bomford David *et alii*, *Art in the Making: Impressionism*, Londra, 1990.

Brunello Franco, *„De arte illuminandi" e altri trattati sulla tecnica della miniatura medievale*, ed. a 2-a, Vicenza, 1992.

Feller Robert L. și Roy Ashok, *Artists' Pigments. A Handbook of their History and Characteristics*, Washington, 1985-1986, 2 vol.

Guineau Bernard L., coord., *Pigments et Colorants de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris, 1990.

Harley R., *Artists' Pigments (c. 1600-1835)*, ed. a 2-a, Londra, 1982.

Kittel H., coord., *Pigmente*, Stuttgart, 1960.

Laurie A. P., *The Pigments and Mediums of Old Masters*, Londra, 1914.

Loumyer Georges, *les Traditions techniques de la pienture médiévale*, Bruxelles, 1920.

Scanned with CamScanner

Merrifield Mary P., *Original Treatises dating from the XII^th to the XVIII^th Centuries on the Art of Painting*, Londra, 1849, 2 vol.

Montagna Giovanni, *I pigmenti. Prontuario per l'arte e il restauro*, Florenţa, 1993.

Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken. I: Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei, Stuttgart, 1988.

Roosen-Runge Heinz, *Farbgebung und Maltechnik frühmittelalterlicher Buchmalerei*, München, 1967, 2 vol.

Smith C. S. şi Hawthorne J. G., *Mappae clavicula. A Little Key to the World of Medieval Techniques*, Philadelphia, 1974 (*Transactions of The American Philosophical Society*, nesemnat, vol. 64/IV).

Techné. La science au service de l'art et des civilisations, vol. 4, 1996 („La couleur et ses pigments").

Thompson Daniel V., *The Material of Medieval Painting*, Londra, 1936.

6. ISTORIA ÎMBRĂCĂMINTEI

Baldwin Frances E., *Sumptuary Legislation and Personal Relation in England*, Baltimore, 1926.

Baur V., *Kleiderordnungen in Bayern von 14. bis 19. Jahrhundert*, München, 1975.

Boehn Max von, *Die Mode. Menschen und Moden vom Untergang der alten Welt bis zum Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts*, München, 1907-1925, 8 vol.

Boucher François, *Histoire du costume en Occident de l'Antiquité à nos jours*, Paris, 1965.

Scanned with CamScanner

Bridbury A. R., *Medieval English Clothmaking. An Economic Survey*, Londra, 1982.

Cray E., *Levi's*, Boston, 1978.

Einsenbart Liselotte C., *Kleiderordnungen der deutschen Stadte zwischen 1350-1700*, Göttingen, 1962.

Friedman Daniel, *Une histoire du Blue Jeans*, Paris, 1987.

Harte N. B. şi Ponting K. G., ed., *Cloth and Clothingh in Medieval Europe. Essays in Memory of E. M. Carus-Wilson*, Londra, 1982.

Histoires du jeans de 1750 à 1994, expoziţie, Paris, 1994.

Hunt Alan, *Governance of the Consuming Passions. A History of Sumptuary Law*, Londra şi New York, 1996.

Madou Mireille, *le Costume civil*, Turnhout, 1986 (*Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, vol. 47).

Nathan H., *Levi Strauss and Company, Taylors to the World*, Berkeley, 1976.

Nixdorff Heide şi Müller Heidi, cord., *Weisse Vesten, roten Roben. Von den Farbordnungen des Mittelalters zum individuellen Farbgeschmak*, expoziţie, Berlin, 1983.

Page Agnès, *Vetir le prince. Tissus et couleurs à la cour de Savoie (1427-1447)*, Lausanne, 1993.

Pellegrin Nicole, *les Vêtements de la liberté. Abécédaires des pratiques vestimentaires françaises de la 1780 à 1800*, Paris, 1989.

Piponnier Françoise, *Costume et Vie sociale. La cour d'Anjou, XIV^e–XV^e siècles*, Paris-Haga, 1970.

Quicherat Jules, *Histoire du costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, 1875.

Roche Daniel, *la Culture des apparences. Une histoire du vêtement (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, 1989.

Scanned with CamScanner

Roche-Bernard Geneviève şi Ferdière Alain, *Costumes et textiles en Gaule romaine*, Paris, 1993.

Vincent John M., *Costume and Conduct in the Laws of Basel, Bern and Zurich*, Baltimore, 1935.

7. ISTORIA EMBLEMELOR ŞI A DRAPELELOR

Abelès Marc şi Rossade Werner, *Politique symbolique en Europe*, Berlin, 1993.

Charrié Pierre, *Drapeaux et étendards du XIX^e siècle (1814-1888)*, Paris, 1992.

Harmignies Roger, „Le drapeau européen", în *Vexilla Belgica*, vol. 7, 1983, pp. 16-99.

Lager Carole, *l'Europe en quête de ses symboles*, Berna, 1995.

Pastoureau Michel, *Traité d'héraldique*, ed. a 2-a, Paris, 1993.

Pastoureau Michel, *les Emblèmes de la France*, Paris, 1999.

Pinoteau Hervé, *Ving-cinq ans d'études dynastiques*, Paris, 1984.

Pinoteau Hervé, *le Chaos français et ses signes. Étude sur la symbolique de l'État français depuis la Révolution de 1789*, La Roche-Rigault, 1998.

Smith Withney, *les Drapeaux à travers les âges et dans le monde entier*, Paris, 1976.

Zahar Dominique, *les Drapeaux et leur symbolique*, Strasbourg, 1993.

Scanned with CamScanner

Blay Michel, *la Conceptualisation newtonienne des phénomènes de la couleur*, Paris, 1983.

Blay Michel, *les Figures de l'arc-en-ciel*, Paris, 1995.

Boyer Carl B., *The Rainbow from Myth to Mathematics*, New York, 1959.

Goethe Wolfgang, *Zur Farbenlehre*, Tübingen, 1810, 2 vol.

Goethe Wolfgang, *Materialen zur Geschichte der Farbenlehre*, München, 1971, 2 vol.

Halbertsma K. J. A., *A History of the Theory of Colour*, Amsterdam, 1949.

Lindberg David C., *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, Chicago, 1976.

Newton Isaac, *Opticks or a Treatise of the Reflexions, Refractions, Inflexions and Colours of Light*, Londra, 1704.

Pastore N., *Selective History of Theories of Visual Perception, 1650-1950*, Oxford, 1971.

Sepper Dennis L., *Goethe contra Newton. Polemics and the Project of a new Science of Color*, Cambridge, 1988.

Sherman P. D., *Colour Vision in the Nineteenth Century: the Young-Helmholtz-Maxwell Theory*, Cambridge, 1981.

Westphal John, *Colour: a Philosophical Introduction*, ed. a 2-a, Londra, 1991.

Wittgenstein Ludwig, *Bemerkungen über die Farben*, Frankfurt-pe-Main, 1979.

Scanned with CamScanner

Aumont Jacques, *Introduction à la couleur: des discours aux images*, Paris, 1994.

Barash Mosche, *Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art*, New York, 1978.

Dittmann L., *Farbgestaltung und Fartheorie in der abendlandischen Malerei*, Stuttgart, 1987.

Gavel Jonas, *Colour. A Study of its Position in the Art Theory of the Quattro- and Cinquecento*, Stockholm, 1979.

Hall Marcia B., *Color and Meaning. Practice and Theory in Renaissance Painting*, Cambridge (Mass.), 1992.

Imdahl Max, *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, Munchen, 1987.

Kandinsky Wassily, *Ueber das Geistige in der Kunst*, München, 1912.

Le Rider Jacques, *les Couleurs et les Mots*, Paris, 1997.

Lichtenstein Jacqueline, *la Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, 1989.

Roque Georges, *Art et Science de la couleur. Chevreul et les peintres de Delacroix à l'abstraction*, Nîmes, 1997.

Shapiro A. E., „Artists' Colors and Newton's Colors", în *Isis*, vol. 85, 1994, pp. 600-630.

Teyssèdre Bernard, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, 1957.

Scanned with CamScanner

NOTE

1. M. Pastoureau, „Vers une histoire sociale des couleurs", în *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, 1989, pp. 9-68; „Une histoire des couleurs est-elle possible?", în *Ethnologie française*, vol. 20/4, octombrie-decembrie 1990, pp. 368-377; „La couleur et l'histoirien", în B. Guineau, ed., *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris, CNRS, 1990, pp. 21-40. Cartea dată s-a născut în urma mai multor seminare pe care le-am ţinut la École pratique des hautes études şi la École des hautes études en sciences sociales între 1980 şi 1995. O primă versiune a precedat-o sub forma unui scurt articol intitulat „Jésus teinturier. Histoire symbolique et sociale d'un métier reprouvé", publicat în revista *Médiévales*, nr. 29, 1995, pp. 43-67.
2. Este tipic, în această privinţă, exemplul cărţii lui John Gage, *Color and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Londra, Thames and Hudson, 1993. Este vorba, neîndoielnic, de lucrarea cea mai ambiţioasă şi mai voluminoasă consacrată cândva istoriei culorilor. Dar, în ciuda titlului său, această minunată carte face abstracţie aproape în totalitate de practicile sociale ale culorilor; adică, de faptele de lexic şi de mizele de vocabular, de sistemele vestimentare şi de vopsele, de emblemele şi de codurile sociale (steme, drapele, semne şi simboluri). Ea se limitează la problemele ce ţin de istoria ştiinţelor şi de istoria artei. A se vedea rezumatul pe care l-am făcut în *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* (Paris), nr. 54, iarna 1995, pp. 115-116.

Scanned with CamScanner

3. F. Brunello, *L'arte della tintura nella storia dell'umanita*, Vicenza, 1968, pp. 3-16.
4. J. André, *Étude sur les termes de couleur dans la langue latine*, Paris, 1949, pp. 125-126. Până în ziua de azi, în spaniolă (castiliană), *colorado* este un cuvânt de întrebuinţare curentă pentru desemnarea roşului.
5. L. Gerschel, „Couleurs et teintures chez divers peuples indo-européens", în *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, tomul XXI, 1966, pp. 603-624.
6. De notat, în trecere, că în anumite culturi negrul şi roşul întreţin relaţii directe, fără a trece prin alb (cum ar fi cazul culturii musulmane, în mod special), ceea ce nu are loc în alte culturi.
7. F. Brunello, *op. cit.*, pp. 29-33.
8. Cu privire la drobuşorul tinctorial antic, a se vedea J. şi C. Cotte, „La guède dans l'Antiquité", în *Revue des études anciennes*, tomul XXI/1, 1919, pp. 43-57.
9. Totuşi, Pliniu nu face din ea o piatră în sensul deplin al cuvântului, ci un soi de spumă sau de nămol solidificat, apoi măcinat: *„Ex India venit indicus, arundinum spumae adhaerescente limo; cum teritur, nigrum; at in diluendo mixturam purpurae caeruleique mirabilem reddit"* (*Istorie naturală*, cartea a XXXV-a, capitolul 27, paragraful 1).
10. Cât priveşte aceste probleme, să mi se permită a face trimitere la M. Pastoureau, „Ceci est mon sang. Le christianisme médiéval et la couleur rouge", în D. Alexandre-Bidon, ed., *le Pressoir mystique. Actes du colloque de Recloses*, Paris, Cerf, 1990, pp. 43-56; şi „La Réforme et la couleur", în *Bulletin de la Société d'histoire du protestantisme français*, tomul 138, iulie-septembrie 1992, pp. 323-342.
11. A se vedea în ultimul rând B. Dov Hercenberg, „La transcendance du regard et la mise en perspective du *tekhélet*" („bleu"

Scanned with CamScanner

biblique)", în *Revue d'histoire et de philosophie religieuse* (Strasbourg), tomul 78/4, octombrie-decembrie 1998, pp. 387-411.

12. Este, în mod special, cea de a cincea piatră, din cele douăsprezece nestemate ale pieptarului judecăţii aparţinând marelui preot (Exodul **28**, 18; **39**, 11); cea de a şaptea din cele nouă pietre ale mantiei împăraţilor Tirului (Ezechiel **28**, 13); dar, mai cu seamă, cea de a doua piatră din cele douăsprezece ale temeliilor zidului noului Ierusalim (Apocalipsa **21**, 19).
13. Aceeaşi confuzie a termenilor se regăseşte în latina medievală pentru toţi pigmenţii albaştri. Cuvintele latine *azurium*, *lazurium* provin din grecescul *lazourion*, derivat la rându-i din cuvântul persan ce semnifică piatră: *lazward*; acelaşi cuvânt a dat, în arabă, termenul de *lazaward* (*lazurd*, în araba orală).
14. L. von Rosen, *Lapis lazuli in geological contexts and in ancient written sources*, Göteborg, 1988; A. Roy, *Artists' Pigments. A Handbook of thier History and Characteristics*, Washington, 1993, pp. 37-65.
15. În ciuda numeroaselor tentative, unele foarte vechi, pentru a produce un pigment sintetic având proprietăţile lui lapislazuli, abia în 1828 chimistul Guimet reuşeşte să creeze un „*outremer* artificial" prin încălzirea, în lipsă de aer, a unui amestec de caolin, sulfat de sodiu, cărbune şi sulf.
16. A. Roy, *op. cit.*, pp. 23-35.
17. F. Lavenex Vergès, *Bleus égyptiens. De la pâte auto-émaillée au pigment bleu synthétique*, Louvain, 1992.
18. J. Baines, „Color Terminology and Color Classification in Ancient Egyptian Color Terminology and Polychromy", în *The American Anthropologist*, tomul LXXXVII, 1985, pp. 282-297.
19. A se vedea catalogul, foarte bogat, al expoziţiei *Paris, Rome, Athènes. Le Voyage en Grèce des architectes français aux XIX^e^ et XX^e^ siècles*, Paris, École nationale des beaux-arts, 1982.

Scanned with CamScanner

20. V. J. Bruno, *Form and Colour in Greek Painting*, Oxford, 1977.

21. *Istorie naturală*, cartea a XXXV-a, paragraful XXXII: „Utilizând doar patru culori, Apelle, Aethion, Melanthius şi Nicomac, pictori celebri între toţi, au executat nemuritoarele lor capodopere pe care le cunoaştem. Pentru tonurile albe, *melinum*; pentru cele galbene, *sil*-ul atic; pentru cele roşii, *sinopis*-ul din Pont; pentru cele negre, *atramentum*". Cât priveşte pasajele *Istoriei naturale* ce se referă la artă: K. Jex-Blake şi E. Sellers, *The Elder Pliny' Chapters on the History of Art*, ed. a 2-a, Londra, 1968.

22. L. Brehier, „Les mosaïques à fond d'azur", în *Études byzantines*, tomul III, Paris, 1945, p. 46 şi următoarele. A se vedea şi studiile lui F. Dölger, în special „Lumen Christi", în *Antike und Christentum*, tomul V, 1936, p. 10 şi următoarele.

23. W. E. Gladstone, *Studies on Homer and the Homeric Age*, Oxford, 1858, tomul III, pp. 458-499; H. Magnus, *Histoire de l'évolution du sens des couleurs* (trad. J. Soury), Paris, 1878, pp. 47-48; O. Weise, *Die Farbenbezeichungen bei der Griechen und Römern*, în *Philologus*, tomul XLVI, 1888, pp. 593-605. În schimb, K. E. Goetz, „Waren die Römer blaublind", în *Archiv für lateinische Lexicographie und Grammatik*, tomul XIV, 106, pp. 75-88, şi tomul XV, 1908, pp. 527-547, are o cu totul altă părere.

24. H. Magnus, *Histoire de l'évolution du sens des couleurs*, pp. 47-48.

25. Cât priveşte vocabularul grec al culorilor şi problemele complicate pe care le pune, a se vedea: L. Gernet, „Dénomination et perception des couleurs chez les Grecs", în I. Meyerson, ed., *Problèmes de la couleur*, Paris, 1957, pp. 313-326; C. Rowe, „Conceptions of Colour and Colour Symbolism in the Ancient World", în *Eranos Jahrbuch*, 1972 (Leiden, 1974), pp. 327-364.

26. A se vedea exemplele citate de K. Müller-Boré, *Stilistische Untersuchungen zum Farbwort und zur Verwendung der Farbe in*

Scanned with CamScanner

der älteren griechischen Poesie, Berlin, 1922, pp. 30-31, 43-44 şi *passim*.

27. Printre filologii adepţi ai acestor teze: W. E. Glastone, *op. cit.*, tomul III, pp. 458-499; A. Geiger, *Zur Entwicklungsgeschichte der Menschheit*, ed. a 2-a, Stuttgart, 1878; H. Magnus, *op. cit.*, pp. 61-87; T. R. Price, „The Color System of Virgil", în *The American Journal of Philology*, 1883, p. 18 şi următoarele. Printre adversarii acestora: F. Marty, *Die Frage nach der geschichtlichen Entwicklung des Farbensinnes*, Viena, 1879; K. E. Goetz, „Waren die Römer blaublind", în *Archiv für lateinische Lexicographie und Grammatik*, tomul XIV, 1906, pp. 75-88, şi tomul XV, 1908, pp. 527-547. O foarte bună sinteză a diferitelor puncte de vedere aparţine lui W. Schulz, *Die Farbenempfindungsystem der Hellenen*, Leipzig, 1904.

28. Mă gândesc la lucrarea lui B. Berlin şi P. Kay, *Basic Color Termes. Their Universality and Evolution*, Berkeley, 1969, care în anii 1970 a stârnit mari controverse printre lingvişti, antropologi şi neurologi.

29. J. André, *op. cit.*, pp. 162-183. Etimologia care leagă *caeruleus* de *caelum* (cer) nu rezistă câtuşi de puţin la o analiză fonetică şi filologică. A se vedea, totuşi, ipotezele lui A. Ernout şi A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, ed. a 4-a, Paris, 1979, p. 84, care propun o formă veche (neatestată) *caeluleus*. Pentru autorii din Evul Mediu, care practică etimologia pornind de la o cunoaştere diferită de cea a erudiţilor din secolul XX, legătura dintre *ceruleus* şi *cereus* se-nţelege de la sine.

30. Dintr-o literatură abundentă, a se vedea mai cu seamă A. M. Kristol, *Color. Les Langues romanes devant le phénomène de la couleur*, Berna, 1978, pp. 219-269. Pentru franceza veche şi dificultăţile sale în a numi culoarea albastră înainte de mijlocul secolului al XIII-lea, a se vedea B. Schäfer, *Die Semantik der Farbadjective im Altfranzösischen*, Tübingen, 1987, pp. 82-96. În

Scanned with CamScanner

franceza veche, nu sunt rare confuziile sau ezitările între cuvintele *bleu*, *blo*, *blef*, provenind din germanicul *blau* şi semnificând „albastru", şi cuvântul *bloi*, termen venind din latinescul *blavus*, derivat din *flavus*, şi semnificând „galben".

31. „*Omnes vero se Britanni virto inficiunt, quod caeruleum efficit colorem, atque hoc horridiores sunt in pugna aspectu*" (Cezar, *Comentarii de Bello Gallico*, V, 14, 2).

32. „*Simile plantagini glastrum in Gallia vocatur, quo Brittanorum conjuges nurusque toto corpore oblitae, quibusdam in sacris et nudae incedunt, Aethiopum colorem imitantes*" (Pliniu cel Bătrân, *Istorie naturală*, XXII, 2, 1).

33. L. Luzzatto şi R. Pompas, *Il significato dei colori nelle civiltà antiche*, Milano, 1988, pp. 130-151.

34. J. André, *op. cit.*, pp. 179-180.

35. *Ibid.*, p. 179.

36. „*Magnus, rubicundus, crispus, crassus, caesius/cadaverosa facie*" (III, 4, versurile 440-441). Tratatele de fizionomie latine confirmă din plin această discreditare a ochilor albaştri la Roma.

37. Studiul esenţial în acest domeniu rămâne cel semnat de M. Platnauer, „Greek Colour-Perception", în *Classical Quaterly*, tomul XV, 1921, pp. 155-202. A se completa prin H. Osborn, „Colour Concepts of the Ancient Greeks", în *British Journal of Aesthetics*, tomul VIII, 1968, pp. 274-292.

38. Lista poate fi găsită în W. Kranz, „Die ältesten Farbenlehren der Griechen", în *Hermes*, tomul XLVII, 1912, pp. 84-85.

39. Cât despre istoria medievală a teoriilor privitoare la vedere: D. C. Lindberg, *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, Chicago, 1976; K. Tachau, *Vision and Certitude in the Age of Ockham. Optics, Epistemology and the Foundations of Semantics (1250-1345)*, Leiden, 1988.

Scanned with CamScanner

40. A se vedea textele publicate de J. I. Beare, *Greek Theories of Elementary Cognition from Alcmaeon to Aristotle*, Londra, 1906, precum şi lucrarea lui D. C. Lindberg, citată la nota precedentă.

41. În mod esenţial *Timaios*, paragrafele 67d-68d. Cât despre Platon şi culoare, a se vedea, mai cu seamă, F. A. Wright, „A Note on Plato's Definition of Colour", în *Classical Review*, tomul XXXIII/4, 1919, pp. 121-134.

42. În special *De sensu et sensato*, paragrafele 440a-442a. Tratatul *De coloribus*, care va cunoaşte o mare vogă în Evul Mediu şi care va fi atribuit lui Aristotel, nu-i aparţine, şi nici lui Teofrast, ci unuia sau unora dintre discipolii lor mai mult sau mai puţin îndepărtaţi. El nu adaugă mare lucru teoriei lui Aristotel, dar contribuie la propagarea unei clasificări lineare a culorilor, care va rămâne şi cea mai răspândită clasificare mai bine de un mileniu: alb, galben, roşu, verde, (albastru), violet, negru. Albastrul nu este mereu prezent. A se vedea excelenta ediţie şi traducere a textului grec de către W. S. Hett în *Aristotle, Minor Works*, Cambridge, 1936, pp. 3-45 (*Loeb Classical Library*, vol. XIV).

43. D. E. Hahm, „Early Hellenistic Theories of Vision and the Perception of Colour", în P. Machamer şi R. G. Turnbull, ed., *Perception: Interrelations in the History and Philosophy of Science*, Berkeley, 1978, pp. 12-24.

44. Aristotel adaugă chiar un al patrulea parametru, aerul, ceea ce-i permite să situeze „fenomenul culorii" la interacţiunea celor patru elemente din care este alcătuită lumea: focul luminos, materia (=pământul) obiectelor, umorile (=apa) ochiului şi aerul jucând rolul modulator de medium optic. A se vedea *Météorologiques*, paragrafele 372a-375a.

45. A se vedea textele adunate de G. M. Stratton, *Theophrastus and the Greek Psysiological Psychology before Aristotle*, Londra, 1917.

Scanned with CamScanner

46. Aristotel, *Météorologiques*, pp. 372-376 şi *passim*.

47. Cât priveşte istoria teoriilor consacrate curcubeului: C. B. Boyer, *The Rainbow. From Myth to Mathematics*, New York, 1959; M. Blay, *Les Figures de l'arc-en-ciel*, Paris, 1995.

48. A se vedea W. Schultz, *Das Farbenempfindungssystem der Hellenen*, Leipzig, 1904, p. 114; J. André, *Études sur les termes de couleur dans la langue latine*, Paris, 1949, p. 13, care vede în întrebuinţarea excepţională a cuvântului *caeruleus* de către Ammien Marcellin o aluzie la violet sau la indigo (în cazul lui Newton), şi nu la albastrul propriu-zis.

49. Robert Grosseteste, *De iride seu de iride et speculo*, ed. L. Baur în *Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, tomul IX, Münster, 1912, pp. 72-78. A se vedea şi: C. B. Boyer, „Robert Grosseteste on the Rainbow", în *Osiris*, vol. 11, 1954, pp. 247-258; B. S. Eastwood, „Robert Grosseteste's Theory of the Rainbow. A Chapter in the History of Non-Experimental Science", în *Archives internationales d'histoire des sciences*, tomul XIX, 1966, pp. 313-332.

50. John Pecham, *De iride*, ed. D. C. Lindberg, *John Pecham and the Science of Optics. Perspectiva communis*, Madison (Statele Unite), 1970, pp. 114-123.

51. Roger Bacon, *Opus majus*, ed. J. H. Bridges, Oxford, 1900, partea a VI-a, capitolele 2-11. A se vedea şi D. C. Lindberg, „Roger Bacon's Theory of the Rainbow. Progress or Regress?", în *Isis*, vol. 17, 1968, pp. 235-248.

52. Thierry de Freiberg, *Tractatus de iride et radialibus impressionibus*, ed. M. R. Pagnoni-Sturlese şi L. Sturlese, în *Opera omnia*, tomul IV, Hamburg, 1985, pp. 95-268 (înlocuieşte vechea ediţie, adeseori citată, a lui J. Würschmidt constituind tomul XII al *Beitrage zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, Munster, 1914).

Scanned with CamScanner

53. Witelo, *Perspectiva*, ed. S. Unguru, Varşovia, 1991.

54. Între secolul al XIV-lea şi secolul al XVII-lea, juxtapunerea verdelui cu roşul începe a fi percepută drept un contrast relativ puternic. Dar va trebui să aşteptăm adoptarea definitivă a teoriei culorilor primare şi a culorilor complementare pentru ca verdele, complementar al roşului, să devină cu adevărat unul dintre contrariile sale şi ca aceste două culori să constituie o pereche antagonică foarte puternică. Prin urmare, semnalizarea – maritimă, feroviară, rutieră – se slujeşte la scară largă de această pereche de culori contrarii şi contribuie la a face din ele două culori contrastante.

55. Singurul personaj din Evul Mediu timpuriu, ba chiar din Evul Mediu de mijloc, al cărui supranume evocă culoarea albastră este regele Danemarcei, Harald cu dinte albastru (cca 950-986), fiul lui Gorm cel Bătrân. În schimb, sunt numeroase supranumele în care figurează cuvintele „roşu", „alb" şi „negru" (aluzie la culoarea părului, a bărbii sau a pielii, dar şi la caracter sau comportament).

56. De exemplu, la primii Părinţi ai Bisericii, Ambrosie şi Grigore cel Mare (a se vedea R. Suntrup, articol citat, pp. 454-456); apoi, la începutul secolului al VII-lea, *Expositio brevis liturgiae gallicanae* a lui Pseudo-Germain de Paris (ed. H. Ratcliff, 1971, pp. 61-62); în sfârşit şi mai cu seamă, graţie imensei sale difuzări, *De ecclesiasticis officiis* a lui Isidor de Sevilla (ed. H. Lawson, Turnhout, 1988, *Corpus Christianorum, series latina*, vol. 113).

57. Vincenzo Pavan, *La veste bianca battesimale*, indicium *escatologico nella Chiesa dei primi secoli*, în *Augustinianum* (Roma), vo. 18, 1978, pp. 257-271.

58. Înălbirea pe bază de clor şi de cloruri nu exista înaintea sfârşitului secolului al XVIII-lea, acest corp fiind descoperit abia în 1774. Înălbirea pe bază de sulf este cunoscută în Evul Mediu, dar, fiind prost stăpânită, strică lâna şi mătasea. Într-adevăr, stofa

Scanned with CamScanner

trebuie scufundată timp de o zi într-o baie diluată de acid sulfuric: dacă e prea multă apă, înălbirea este prea puţin eficientă; dacă e prea mult acid, stofa este compromisă.

59. Două mari tratate liturgice aparţinând epocii carolingiene nu vorbesc despre culori: *De clericorum institutione* de Raban Maur (ed. Knöpfler, München, 1890) şi *Liber de exordiis et incrementis quarumdam in observationibus ecclesiasticis rerum* de Walafrid Strabon (ed. Knöpfler, München, 1901). În schimb, *Liber officialis* de Amalaire de Metz (ed. J. M. Hanssens, Roma, 1948), compilată între 831 şi 843, este prolixă în privinţa culorii albe care, în opinia autorului, purifică de orice păcate.

60. Michel Pastoureau, *l'Étoffe du Diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, 1991, pp. 14-47.

61. *„In candore vestium innocentia, castitas, munditia vitae, splendor mentium, gaudium regenerationis, angelicus decor"*, aceasta este simbolica albului scoasă în evidenţă de sfântul Ambrosie şi reluată de Alcuin într-o scrisoare apropo de botez: *M. G. H., Ep.* IV, 202, pp. 214-215.

62. Unul dintre texte, probabil compilat pe la sfârşitul secolului al X-lea şi care ne interesează din mai multe unghiuri de vedere, a fost studiat de J. Moran, *Essay on the Early Christian Church*, Dublin, 1864, pp. 171-172.

63. Honorius Augustodunensis, *De divinis officiis*; *Sacramentarium* (=P. L. 172); Rupert de Deutz, *De divinis oficiis* (ed. J. Haacke, Turnhout, 1967, *Corpus christianorum, continuatio mediaevalis*, vol. 7); Hugues de Saint-Victor, *De sacramentis christianae fidei*, etc. (=P. L. 175-176); Jean d'Avranches, *De officiis ecclesiasticis* (ed. H. Delamare, Paris, 1923); Jean Beleth, *Summa de ecclesiasticis officiis* (ed. R. Reynolds, Turnhout, 1976, *Corpus christianorum, continuatio mediaevalis*, vol. 41).

64. *Virginitas, munditia, innocentia, castitas, vita immaculata*, acestea sunt cuvintele asociate de cele mai multe ori albului.

Scanned with CamScanner

65. *Poenitentia, contemptus mundi, mortificatio, maestitia, afflictio.*

66. *Passio, compassio, oblatio passionis, crucis signum, effusio sanguinis, caritas, misericordia.* A se vedea, de exemplu, glosele lui Honorius în lucrarea sa *Expositio in cantica canticorum* (P. L., tomul 172, col. 440-441), reluate şi completate puţin mai târziu de Richard de Saint-Victor, *In cantica canticorum explicatio*, capitolul XXXVI (P. L., tomul 196, col. 509-510).

67. P. L., tomul 217, col. 774-916 (culorile = col. 799-802).

68. Această ultimă notă este cu atât mai surprinzătoare cu cât verdele şi galbenul nu au absolut nicio relaţie în sistemele cromatice medievale înainte de secolul al XV-lea.

69. Referitor la aceste probleme, a se vedea studiul meu mult mai detaliat „L'Église et la couleur des origines à la Réforme", în *Bibliothèque de l'École des chartes*, tomul 147, 1989, pp. 203-230.

70. Referitor la estetica lui Suger şi a atitudinii sale faţă de lumină şi culoare: P. Verdier, „Réflexions sur l'esthétique de Suger", în *Mélanges E. R. Labande*, Paris, 1975, pp. 699-709; L. Grodecki, *les Vitraux de Saint-Denis. Histoire et restitution*, Paris, 1976; E. Panofsky, *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its Art Treasure*, ed. a 2-a, Princeton, 1979; S. M. Crosby *et alii*, *The Royal Abbey of St. Denis in the Time of Abbot Suger (1122-1151)*, New York, 1981.

71. A se vedea, de exemplu, paginile 213-214 ale ediţiei lui A. Lecoy de la Marche, Paris, 1867. Capitolul XXXIV este consacrat în întregime vitraliilor; Suger îi mulţumeşte aici lui Dumnezeu pentru că i-a permis să găsească o splendidă *materia saphirorum* pentru a-şi ilumina noua sa biserică abaţială.

72. Referitor la Suger şi la noile concepţii ale luminii din prima jumătate a secolului al XII-lea, a se vedea de asemenea, în afara lucrărilor citate la notele anterioare, J. Gage, *Color and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Londra, 1993, pp. 69-78.

Scanned with CamScanner

73. Referitor la atitudinea sfântului Bernard faţă de culoare, a se vedea Michel Pastoureau, „Les Cisterciens et la couleur au XII^e siècle", în *Cahiers d'archéologie et d'histoire du Berry*, vol. 136, 1998, pp. 21-30 (actele colocviului „L'ordre cistercien et le Berry", Bourges, 1998).

74. De notat că această etimologie care leagă cuvântul *color* de familia verbului *celare* este acceptată astăzi de majoritatea filologilor. A se vedea, de exemplu, A. Walde şi J. B. Hofman, *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, ed. a 3-a, Heidelberg, 1934, tomul III, pp. 151-154, precum şi A. Ernout şi A. Meillet, *Dictionaire étymologique de la langue latine*, ed. a 4-a, Paris, 1959, p. 133. De notat totodată că Isidor de Sevilla (*Etymologiae*, cartea a XIX-a, paragraful 17, 1) leagă, la rându-i, cuvântul *color* de termenul *calor* (căldură) şi subliniază felul în care culoarea se naşte din foc sau din soare: *Colores dicti sunt quod calore ignis vel sole perficiuntur.*

75. Pentru istoric, problema devine complexă şi pasionantă dat fiind că acest prelat este totodată un teolog şi un om de ştiinţă. Este cazul lui Robert Grossteste (1175-1253), unul dintre cei mai mari savanţi ai secolului, fondator al gândirii ştiinţifice la universitatea din Oxford, timp îndelungat principala autoritate franciscană în acest oraş, urcat apoi, în 1235, în scaunul episcopiei Lincoln (cea mai extinsă şi mai populată din Anglia). Ar merita efortul să studiem în detaliu legăturile ce ar fi putut exista apropo de culoare între ideile omului de ştiinţă care a cercetat curcubeul şi refracţia luminii, gândirea teologului care face din lumină originea tuturor corpurilor şi deciziile prelatului constructor care, în catedrala din Lincoln, dar şi aiurea, se îngrijeşte de legile matematice şi optice. A se vedea: D. A. Callus (ed.), *Robert Grossteste Scholar and Bishop*, Oxford, 1955; R. W. Southern, *Robert Grossteste: the Growth of an English Mind in medieval Europe*, Oxford, 1972; J. J. Mc Evoy, *Robert*

Scanned with CamScanner

Grossteste, Exegete and Philosopher, Aldershot (Marea Britanie), 1994; N. Van Deusen, *Theology and Music at the Early University: the Case of Robert Grossteste*,Leiden, 1995; dar şi, o dată în plus, frumoasa carte a lui A. C. Crombie, *Robert Grossteste and the Origins of Experimental Science (1100-1700)*, ed. a 2-a, Oxford, 1971. Aceleaşi întrebări l-ar putea viza şi pe John Pecham (cca 1230-1292), alt savant franciscan, care a fost profesor la Oxford şi care ne-a lăsat cel mai citit tratat de optică, *Perspectiva communis*, de până la finele Evului Mediu. Acesta îşi va petrece ultimii cincisprezece ani de viaţă pe scaunul arhiepiscopal din Canterbury, primatul Angliei. Referitor la John Pecham, a se citi sugestiva introducere semnată de D. C. Lindberg la ediţia critică a lucrării *Perspectiva communis*: D. C. Lindberg, *John Pecham and the Science of Optics. Perspectiva communis*, Madison (Statele Unite), 1970. Referitor la franciscanii de la Oxford din secolul al XIII-lea, inclusiv Robert Grossteste şi John Pecham, a se vedea şi: D. E. Sharp, *Franciscan Philosophy at Oxford in the Thirteenth Century*, Oxford, 1930; A. G. Little, „The Franciscan School at Oxford in the Thirteenth Century", în *Archivum Franciscanum Historicum*, vol. 19, 1926, pp. 803-874.

76. Astfel, în cortegiul funerar, *toga pulla* pentru bărbaţi şi *palla pulla* pentru femei. A se vedea J. André, *Étude sur les termes de couleur dans la langue latine*, Paris, 1949, p. 72.

77. Referitor la albastru de Chartres şi, într-o manieră mai generală, referitor la albastru în vitraliul roman: R. Sowers, „On the Blues of Chartres", în *The Art Bulletin*, vol. XLVIII/2, 1966, pp. 218-225; L. Grodecki, *les Vitraux de Saint-Denis*, tomul I, Paris, 1976, *passim*, şi *le Vitrail roman*, Fribourg, 1977, pp. 26-27 şi *passim*; L. Gage, *op. cit.*, pp. 71-73.

78. L. Grodecki şi C. Brisac, *les Vitrail gothique au XIII^e siècle*, Fribourg, 1984, pp. 138-148 şi *passim*. Referitor la relaţiile dintre culoare şi vitraliu, a se citi observaţiile lui F. Perrot, „La couleur

Scanned with CamScanner

et le vitrail", în *Cahiers de civilisation médiévale*, iulie-septembrie 1996, pp. 211-216, în care autorul se întreabă, cu pertinenţă, dacă noţiunea de luminozitate este aceeaşi în Evul Mediu şi astăzi, respectiv în secolul al XII-lea şi la sfârşitul Evului Mediu.

79. M. Pastoureau, „*Ordo colorum*. Notes sur la naissance des couleurs liturgiques", în *La Maison-Dieu. Revue de pastorale liturgique*, vol. 176, trimestrul al 4-lea, 1988, pp. 54-66; aici pp. 62-63.

80. Ceea ce subliniază, neîndoielnic, întrebuinţarea unui vocabular specific pentru desemnarea culorilor heraldice. Astfel, în franceza veche şi în anglo-normandă se folosesc termenii: *gueules* (roşu), *azur* (albastru), *sable* (negru), *or* (galben) şi *argent* (alb).

81. În aceeaşi perioadă, indicele de frecvenţă a termenului *gueules* (roşu) va scădea: 60% pe la 1200, 50% pe la 1300, 40% pe la 1400. Referitor la toate aceste cifre, a se vedea tabelele pe care le-am publicat în lucrarea mea *Traité d'héraldique*, Paris, 1993, pp. 113-121, precum şi în studiul „Vogue et perception des couleurs dans l'Occident médiéval: le témoignage des armoiries", în *Actes du 102e congrès national des sociétés savantes. Section de philologie et d'histoire* (Limoges, 1977), Paris, 1979, tomul II, pp. 81-102.

82. *Ibid.*, pp. 114-116.

83. A se vedea diversele studii pe care le-am reunit în *l'Hermine et le Sinople*, Paris, 1982, pp. 261-314, şi în *Figures et Couleurs. Études sur la sensibilité et la symbolique médiévales*, Paris, 1986, pp. 177-207.

84. Nu doar scutul, ci şi haina de arme (*cotte d'armes*) a cavalerului, baniera sa şi husa calului său sunt monocrome şi se văd deci de departe. Iată de ce textele vorbesc despre *cavalerul roşu*, *cavalerul alb*, *cavalerul negru* etc.

85. Alegerea cuvântului ce desemnează culoarea roşie adaugă uneori o precizie suplimentară: un cavaler *vermeil* (stacojiu)

Scanned with CamScanner

este astfel de origine nobilă (totodată rămânând un personaj neliniştitor); un cavaler *affoué* (din latinescul *affocatus*) este un mânios; un cavaler *sanglant* (sângeriu) este crud şi aducător de moarte; un cavaler *roux* (roşcat) este trădător şi ipocrit.

86. Există două feluri de negru în simbolica şi sensibilitatea epocii feudale: un negru negativ, ce are a face cu doliul, moartea, păcatul sau infernul; şi un altul valorizant, semn al umilinţei, demnităţii şi al toleranţei. Acesta din urmă este negrul monastic.

87. În secolul al XIV-lea, în schimb, anumiţi cavaleri albi din textele literare vor deveni într-o măsură mai mare sau mai mică neliniştitori, întreţinând legături ambigue cu moartea şi cu lumea stafiilor. Dar toate acestea nu sunt cunoscute înainte de 1320-1340 (probabil, cu excepţia literaturilor din Europa de Nord).

88. A se vedea recensământul complet al acestor cavaleri arthurieni monocromi în G. J. Brault, *Early Blazon. Heraldic Terminology in the XIIth and the XIIIth Centuries, with special Reference to Arthurian Literature*, Oxford, 1972, pp. 31-35. A se vedea şi exemplele citate de M. Combarieu, „Les couleurs dans le cycle du *Lancelot-Graal*", în *Senefiance*, nr. 24, 1988, pp. 451-588.

89. A se vedea ediţia lui J. H. M. Taylor şi G. Roussineau, Geneva, 1979-1992, 4 volume apărute, precum şi teza lui J. Lods, *le Roman de Perceforest*, Lille şi Geneva, 1951.

90. A se vedea G. J. Brault, *op. cit.*, p. 32.

91. Ediţie de N. R. Cartier, „Le bleu chevalier", în *Romania*, tomul 87, 1966, pp. 289-314.

92. Referitor la apariţia stemei regelui Franţei: H. Pinoteau, „La création des armes de France au XII[e] siècle", în *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1980-1981, pp. 87-99; B. Bedos, „Suger and the Symbolism of Royal Power: the Seal of Louis VII", în *Abbot Suger and Saint-Denis. A Symposium*,

Scanned with CamScanner

New York, 1981 (1984), pp. 95-103; M. Pastoureau, „La diffusion des armoiries et les débuts de l'héraldique (vers 1175 – vers 1225)", în Colloques internationaux du CNRS, *la France de Philippe Auguste*, Paris (1980), 1982, pp. 737-760, şi „Le roi des lis. Emblèmes dynastiques et symboles royaux", în Archives nationales, *Corpus des sceaux français du Moyen Âge*, tomul II: *les Sceaux de roi et de régence*, Paris, 1991, pp. 35-48.

93. O evoluţie asemănătoare în promovarea heraldică a *azur*-ului se întâlneşte în stemele literare şi imaginare (eroii poemelor epice şi ai romanelor curtezane, figurile biblice sau mitologice, sfinţii şi personajele divine, viciile sau virtuţile întruchipate), dar într-un ritm mai lent. Aceste steme literare şi imaginare sunt întotdeauna mai bogate, din punct de vedere simbolic, decât stemele adevărate. Referitor la stemele literare şi la locul albastrului în heraldica arthuriană: G. J. Brault, *Early Blazon*, Oxford, 1972, pp. 31-35; M. Pastoureau, „La promotion de la couleur bleue au XIII^e siècle: le témoignage de l'héraldique et de l'emblématique", în *Il colore nel medioevo. Arte, simbolo, tecnica. Atti delle Giornate di studi (Lucca, 5-6 maggio 1995)*, Lucca, 1996, pp. 7-16.

94. G. De Poerck, *la Draperie médiévale en Flandre et en Artois. Techniques et terminologie*, Gand, 1951, tomul I, pp. 150-168.

95. Normandia pare să fi fost una dintre regiunile cele mai precoce în cererea, de dată recentă, a tonurilor albastre vestimentare. Odată cu începutul secolului al XIII-lea, la Rouen şi la Louviers, boiangiii consumă o cantitate considerabilă de drobuşor, importat din Picardia vecină. A se vedea M. Mollat du Jourdain, „La draperie normande", în Instituto internazionale di storia economica F. Datini (Prato), *Produzione, commercio e consumo dei panni di lana (XII^e-XVII^e s.)*, Florenţa, 1976, pp. 403-422, în special pp. 419-420. Spre deosebire de Rouen, Caen rămâne vreme îndelungată fidel postavurilor roşii care l-au îmbogăţit în

Scanned with CamScanner

secolul al XII-lea. Până la sfârşitul Evului Mediu, în Normandia sunt opuse tonurile albastre de Rouen celor roşii de Caen.

96. J. Le Goff, *Saint Louis*, Paris, 1996, pp. 136-139. După revenirea sa din cruciadă şi din cauza voinţei de asceză (sau de maximă toleranţă) pe care o afişează de-acum înainte în toate domeniile, este probabil ca gustul lui Ludovic IX cel Sfânt pentru tonurile albastre vestimentare să fie în egală măsură moral şi regal. Graţie lui Joinville şi numeroşilor autori biografi ai regelui sfânt, noi ştim că la orizontul anilor 1260 acesta din urmă decide să înlăture „*l'écarlate et le vair*" (unii autori s-au grăbit să citească „roşul şi verdele") din îmbrăcămintea sa, dovadă patentă a stofelor foarte bogate şi, neîndoielnic, a vopselelor foarte ţipătoare. A se vedea Joinville, *op. cit.*, paragrafele 35-38. Referitor la această grijă nouă pentru austeritatea vestimentară a sfântului rege, a se vedea şi J. Le Goff, *ibid.*, pp. 626-628.

97. G. J. Brault, *Early Blazon*, Oxford, 1972, pp. 44-47; M. Pastoureau, *Armorial des chevaliers de la Table ronde*, Paris, 1983, pp. 46-47.

98. La Florenţa, voga tonurilor albastre patriciene pare a fi mai precoce decât la Milano, la Genua şi mai cu seamă la Veneţia. Odată cu cea de-a doua jumătate a secolului al XIII-lea, splendidul *scarlatto* şi veselul *vermiglio* sunt concurate de tonurile albastre de diverse nuanţe: *persio, celeste, celestino, azzurino, turchino, pagonazzo, bladetto.* A se vedea H. Hoshino, *L'arte della lana in Firenze nel basso medioevo*, Florenţa, 1980, pp. 95-97.

99. Chiar dacă cele două cuvinte se întrebuinţează adeseori unul în locul celuilalt, în franceza modernă *guède* este de cele mai multe ori rezervat numelui plantei, în timp ce *pastel*, materiei tinctoriale extrase din această plantă.

100. E. M. Carus-Wilson, „La guède française en Angleterre. Un grand commerce au Moyen Âge", în *Revue du Nord*, 1953, pp. 89-105. Până la începutul secolului al XIV-lea, acest drobuşor francez

Scanned with CamScanner

exportat în Anglia provine mai cu seamă din Picardia şi Normandia (regiunea Bayeux şi Rouen). El face averea unor oraşe cum ar fi Amiens şi Corbie. Prin urmare, până la jumătatea secolului al XVI-lea, anume Languedoc-ul din Toulouse este cel care-şi exportă masiv pastelul în Anglia. El profită de declinul culturii de drobuşor nu numai în Anglia, dar şi în Normandia, Brabant şi Lombardia. În Anglia pastelul este, după vin, cel de al doilea produs importat din Franţa. A se vedea în continuare, în capitolul III, paginile consacrate triumfului, apoi declinului pastelului în Languedoc şi în Thuringia, din secolul al XIV-lea până în secolul al XVII-lea.

101. F. Lauterbach, *Der Kampf des Waides mit dem Indigo*, Leipzig, 1905, p. 23. Înainte de a studia conflictele dintre negustorii de drobuşor şi negustorii de indigo de la începutul epocii moderne, autorul dă câteva informaţii interesante cu privire la rivalităţile dintre drobuşor şi garanţă în Thuringia secolelor al XIII-lea şi al XIV-lea. A se vedea şi observaţiile pertinente ale lui H. Jecht, „Beiträge zur Geschichte des ostdeutschen Waidhandels und Tuchmachergewerbes", în *Neues Lausitzisches Magazin*, vol. 99, 1923, pp. 55-98, şi vol. 100, 1924, pp. 57-134.
102. *Ibid.*, vol. 99, 1923, p. 58.
103. J. B. Weckerlin, *le Drap „escarlate" du Moyen Âge. Essai sur l'étymologie et la signification du mot écarlate, et notes techniques sur la fabrication de ce drap de laine au Moyen Âge*, Lyon, 1905.
104. În secolele al XV-lea şi al XVI-lea, la Curte, tonurile violete şi stacojii încep să ia locul majorităţii tonurilor roşii, în special în îmbrăcămintea bărbătească.
105. La Paris, cea mai veche menţiune a unei capodopere realizate în albastru şi nu în roşu se află într-unul din statutele boiangiilor, text promulgat din ordinul regelui Francisc I în 1542: „(...) et ne pourront lesdits serviteurs ou apprentiz susdiz lever ledit mesti-

Scanned with CamScanner

er sans premierrement estre examinez et marchandise, et qu'ils saichent faire et asseoir une cuve de flerée ou de indée et user la cuve bien et duement; et après leursditz chefs d'œuvres faictz de tous poinctz seron monstrez aux maistrez jurez et gardes dudit mestier, lesquels après avoir iceulz veuz et trouvez bons en feron leur raport en la manière acoustumée dedanz vingt quatre heures après la visitation faicte" (Arhivele Naţionale Y6, piesa V, fol. 98, articolul 2). Aici, *flerée* este o cuvă de albastru pentru micul vopsit, pe când *indée*, o cuvă de albastru pentru marele vopsit, ambele pe bază de pastel. Această dispoziţie referitoare la realizarea unei capodopere va fi reluată de majoritatea statutelor şi regulamentelor ulterioare.

106. Cele mai vechi statute păstrate ce reglementează meseria de boiangiu sunt cele din Veneţia. Ele datează din 1243, dar este probabil ca aceşti boiangii să fie deja regrupaţi într-o *confraternità* încă de la sfârşitul secolului al XII-lea. A se vedea Franco Brunello, *L'arte della tintura nella storia dell'umanita*, Vicenza, 1968, pp. 140-141. Vom găsi în imensa culegere în 4 volume a lui G. Monticolo, *I capitolari delle arti veneziane...*, Roma, 1896-1914, multe informaţii referitoare la meseriile de boiangiu la Veneţia, din secolul al XIII-lea până în secolul al XVIII-lea. În Evul Mediu, boiangiii veneţieni par să fi fost mult mai liberi decât cei care lucrau în alte oraşe ale Italiei, în special în Florenţa şi în Lucca. În cazul acestuia din urmă, s-au păstrat statute aproape la fel de vechi ca cele ale Veneţiei: din 1255. A se vedea P. Guerra, *Statuto dell'arte dei tintori di Lucca del 1255*, Lucca, 1864.

107. Impunătorul şi savantul op al lui Franco Brunello citat la nota precedentă vizează mai degrabă istoria chimică şi tehnică a vopselelor decât istoria socială şi culturală a boiangiilor. Altminteri, paginile consacrate Evului Mediu sunt decepţionante în comparaţie cu lucrările posterioare ale aceluiaşi autor asupra aceleiaşi

Scanned with CamScanner

perioade. Mă gândesc în mod special la cartea sa referitoare la ansamblul breslelor de meseriaşi din Veneţia: *Arti e mestieri a Venezia nel medievo e nel Rinascimento*, Vicenza, 1980; sau la lucrările sale consacrate pigmenţilor folosiţi de către miniaturişti: *„De arte illuminandi" e altri trattati sulla tecnica della miniatura medievale*, Vicenza, ed. a 2-a, 1992. La fel, lucrarea lui E. E. Ploss, *Ein Buch von alten Farben. Technologie der Texilfarben im Mittelalter*, reimprimată de nenumărate ori, ed. a 6-a, Munchen, 1989, se ocupă mai mult de reţete şi de culegerile de reţete (vizând atât pictura, cât şi tinctura, ceea ce nu spune subtitlul lucrării) decât de artizanii ce le pun în aplicaţie.

108. A se vedea lucrarea lui G. De Poerck, *la Draperie médiévale en Flandre et en Artois*, Bruges, 1951, 3 volume (în special tomul I, pp. 150-194). În ceea ce priveşte materiile şi tehnicile de vopsire, în schimb, vom evita să urmăm toate afirmaţiile acestui autor (în special din tomul I, pp. 150-194): nu doar că este mai degrabă un filolog decât un istoric al tehnicilor şi al meseriilor, ci, mai cu seamă, cunoaşterea sa nu este extrasă din documentele medievale propriu-zise; ea îşi află sursa principală în lucrările din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea. Ceea ce-l face uneori să descrie drept medievale unele practici în uz abia în epoca modernă.

109. Pentru stofele de calitate inferioară, pe care textele latine le califică drept *panni non magni precii*, se poate întâmpla să fie vopsită lâna încă nescărmănată, mai cu seamă atunci când se prevede ca aceasta să fie amestecată cu o altă materie textilă.

110. R. de Lespinasse şi F. Bonnardot, *le Livre des métiers d'Etienne Boileau*, Paris, 1879, pp. 95-96, articolele XIX şi XX. A se vedea şi R. de Lespinasse, *les Métiers et corporations...*, tomul III, p. 113. Textul original al privilegiului acordat de regina Blanca pe când era regentă nu a fost găsit.

111. *Traité de police*, redactat de Delamare, consilier-comisar al regelui la Châtelet, 1713, p. 620. Am împrumutat acest extras şi

Scanned with CamScanner

următorul din memoriul DEA de Juliette Debrosse, *Recherches sur les teinturiers parisiens du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, EPHE (secţiunea a IV-a), 1995, pp. 82-83.

112. *Traité de police*, *ibid.*, p. 626.

113. Îi mulţumesc dlui Denis Hue care mi-a comunicat această informaţie, extrasă din manuscrisul Y16 al Bibliotecii Municipale din Rouen: pe data de 11 decembrie 1515, autorităţile municipale stabilesc un calendar (ba chiar un „orar") de acces la apele curate ale Senei pentru boiangii vopsind cu drobuşor (de albastru) şi cei vopsind cu garanţă (de roşu).

114. Dincolo de specializarea datorată culorilor sau materiilor colorante, boiangiii se deosebesc şi prin textilele pe care le vopsesc (lână sau mătase, uneori in şi, în Italia, bumbac) şi prin procedeele de mordansare aplicate: boiangiii „de bulion" – adică de apă caldă – mordansează în forţă, pe când boiangiii „de cuvă" sau „de albastru" nu mordansează deloc sau o fac foarte rar.

115. În Germania, Magdebourgul este marele centru de producţie şi de distribuire a garanţei (tonurile roşii), pe când Erfurtul, cel al drobuşorului (tonurile albastre). Rivalitatea dintre aceste două oraşe este foarte puternică în secolele al XIII-lea şi al XIV-lea, atunci când tonurile albastre, de curând ajunse la modă, fac o concurenţă din ce în ce mai strânsă tonurilor roşii. Totuşi, începând cu finele secolului al XIV-lea, marele oraş tinctorial al Germaniei, singurul care poate fi comparat la scară internaţională cu Veneţia sau Florenţa, este Nürnberg.

116. R. Scholz, *Aus der Geschichte des Farbstoffhandels im Mittelalter*, München, 1929, p. 2 şi *passim*; F. Wielandt, *Das Konstanzer Leinengewerbe. Geschichte und Organisation*, Constanţa, 1950, pp. 122-129.

117. Leviticul **19**, 19 şi Deuteronomul **22**, 11. Cu privire la aceste interdicţii biblice ale amestecurilor, bibliografie este pe cât de

Scanned with CamScanner

abundentă, pe atât de decepţionantă, de cele mai multe ori. Lucrările ce par să fi deschis istoricilor cele mai fructuoase perspective se datorează antropologului Mary Douglas şi sunt consacrate purului şi impurului. A se vedea, de exemplu, lucrarea sa *Purity and Danger*, într-o nouă ediţie, Londra, 1992; traducerea franceză: *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, 1992.

118. M. Pastoureau, *l'Étoffe du Diable. Une Histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, 1991, pp. 9-15.

119. R. Scholz, *op. cit.*, pp. 2-3, confirmă că nu a întâlnit niciodată o culegere germană de reţete destinate boiangiilor care să explice că, pentru a obţine un verde, trebuie să amestecăm sau să suprapunem albastru cu galben. Pentru aceasta, va trebui să aşteptăm secolul al XVI-lea (ceea ce nu vrea să însemne că lucrul acesta nu s-a făcut, pe cale experimentală, în cutare sau cutare atelier înaintea acestei date): M. Pastoureau, „La Couleur verte au XVI[e] siècle: traditions et mutations", în Jones-Davies (M.-T.), ed., *Shakespeare. Le monde vert: rites et renouveau*, Paris, Les Belles Lettres, 1995, pp. 28-38.

120. Aristotel nu a consacrat nicio lucrare specială culorii. Dar aceasta este prezentă, dispersată în mai multe scrieri ale sale, în special în *De anima*, sau în *Libri Meteorologicorum* (apropo de curcubeu), în lucrările de zoologie sau, mai cu seamă, în *De sensu et sensato*. Acest tratat este studiul în care Aristotel îşi expune cu maximă claritate ideile asupra naturii şi percepţiei culorilor. În Evul Mediu, circulă un tratat consacrat în mod special naturii şi percepţiei culorilor, *De coloribus*. Atribuit lui Aristotel, este adeseori citat, glosat, copiat şi recopiat. Totuşi, acest tratat nu i se datorează lui Aristotel, nici măcar lui Teofrast, ci, probabil, unei şcoli peripateticiene târzii. Tratatul va avea o mare influenţă asupra cunoaşterii enciclopedice din secolul al XIII-lea, în special asupra cărţii a XIX-a *De proprietatibus rerum* a lui Barthélemy

Scanned with CamScanner

Englezul, pe jumătate consacrată culorilor. O excelentă ediţie a textului grec al acestui tratat i se datorează lui W. S. Hett, în *Loeh Classical Library: Aristotle, Minor Works*, tomul XIV, Cambridge (Mass.), 1980, pp. 3-45. Cât despre textul latin, acesta a fost adeseori editat împreună cu *Parva naturalia*. Referitor la Barthélemy Englezul şi culoare: M. Salvat, „Le traité des couleurs de Barthélemy l'Anglais", în *Senefiance*, nr. 24 (*Les couleurs au Moyen Âge*), Aix-en-Provence, 1988, pp. 359-385.

121. Referitor la aceste interdicţii, G. De Poerck, *op. cit.*, tomul I, pp. 193-198. În practică, se putea întâmpla ca aceste interdicţii să fie ocolite. Dacă într-adevăr nu se amestecă în aceeaşi cuvă două materii colorante diferite, şi nici dacă nu se scufundă aceeaşi stofă în două băi de vopsea succesive de două culori diferite pentru a obţine o a treia culoare, există totuşi o anumită toleranţă în cazul postavurilor de lână vopsite prost: atunci când prima vopsire nu a dat rezultatul scontat (ceea ce se întâmpla relativ deseori), este permisă scufundarea aceluiaşi postav într-o baie de vopsea mai închisă, în general de culoare cenuşie sau neagră (pe bază de scoarţă sau de rădăcini de arin sau de nuc), pentru a încerca să se corecteze deficienţele primei băi.

122. G. Espinas, *Documents relatifs à la draperie de Valenciennes au Moyen Âge*, Lille, 1931, p. 130, piesa nr. 181.

123. Am stăruit deja asupra acestor probleme într-o altă lucrare (*Couleurs, images, symboles*, Paris, 1989, pp. 24-39, şi „Du bleu au noir. Ethiques et pratiques de la couleur à la fin du Moyen Âge", în *Medievales*, tomul XIV, 1988, pp. 9-22), dar voi reveni ceva mai târziu apropo de legile somptuare, deoarece este un element esenţial al sistemelor de valori medievale.

124. Referitor la culegerile de reţete din Evul Mediu şi din secolul al XVI-lea destinate boiangiilor, a se vedea lucrarea lui E. E. Ploss, citată mai sus la nota 107. A se vedea şi proiectul unei bănci de

Scanned with CamScanner

date generale ale tuturor culegerilor de reţete, mai jos la nota 126.

125. *Liber magistri Petri de Sancto Audemaro de coloribus faciendis*, ed. M. P. Merrifield, *Original Treatises dating from the XIIth to the XVIIIth on the Art of Painting...*, Londra, 1849, p. 129. Referitor la aceste probleme, a se consulta, cu folos, teza lui Ines Villela-Petit, *la Peinture médiévale vers 1400. Autour d'un manuscrit de Jean Le Bègue*, de la École des chartes (1995). Din păcate, teza încă nu a fost publicată.

126. Un proiect de bancă de date ce ar reuni toate reţetele medievale privitoare la culoare (în domeniul vopsitoriei şi al picturii) este în faza de cercetare; iniţiatoarea se numeşte Francesca Tolaini, studentă cercetătoare la Şcoala Normală Superioară din Pisa. A se vedea: F. Tolaini, „Una banca dati per lo studio dei ricettari medievali di colori", în *Centro di Recerche Informatische per i Beni Culturale (Pisa). Bollettino d'informazioni*, vol. V, 1995, fasc. 1, pp. 7-25.

127. Referitor la istoria culegerilor de reţete şi a dificultăţilor pe care acestea le pun, a se vedea observaţiile pertinente ale lui R. Halleux, „Pigments et colorants dans la *Mappae Clavicula*", în G. Guineau, ed., *Colloque international du CNRS. Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris, 1990, pp. 172-180.

128. Istoria acestei „rivalităţi" din ce în ce mai strânse între roşu şi albastru se citeşte limpede în tratatele şi manualele de vopsitorie compilate sau publicate la Veneţia între sfârşitul secolului al XV-lea şi începutul secolului al XVIII-lea. Într-o culegere de reţete veneţiană din anii 1480-1500, păstrată la Biblioteca Municipală din Côme (G. Rebora, *Un manuale di tintoria del Quattrocento*, Milano, 1970), 109 din cele 159 de reţete propuse sunt consacrate vopsirii în roşu. Această proporţie este aproape aceeaşi în celebrul *Plictho* al lui Rosetti publicat la Veneţia în 1540 (S. M. Evans şi H. C. Borghetty, *The „Plictho" of Giovan*

Scanned with CamScanner

Ventura Rosetti, Cambridge (Mass.) şi Londra, 1969). Dar reţetele de roşu sunt în scădere în favoarea celor de albastru în noile şi numeroasele ediţii ale lui *Plictho* scoase de-a lungul secolului al XVII-lea. În cea datând din 1672, publicată la Zattoni, albastrul se află la egalitate cu roşul. Îl va devansa net în *Nouvo Plico d'ogni sorte di tinture* de Gallipido Tallier, apărută, mereu la Veneţia, la Lorenzo Basegio în 1704.

129. Teza încă inedită a lui Ines Villela-Petit, citată la nota 125, atrage atenţia asupra acestor probleme apropo de pictura franceză şi italiană din secolul al XV-lea şi analizează pertinent exemplul lui Jacques Coene (*Heures Boucicaut*) şi al lui Michelino da Besozza (pp. 294-338).

130. Nu-i mai puţin adevărat că acesta este constituit, în mare parte, din notele de lectură pe care, neîndoielnic, Leonardo nu a avut timp să le redacteze într-o formă definitivă (chiar dacă anumiţi eruditi consideră că gândirea sa se regăseşte deja aici, în sensul deplin al cuvântului). Referitor la acest tratat, al cărui manuscris se păstrează la Biblioteca din Vatican: A. Chastel şi R. Klein, *Léonard de Vinci. Traité de la peinture*, Paris, 1960; ed. a 2-a, 1987.

131. Ed. M. Goldschmidt, Tübingen, 1889, p. 285, versurile 11014-11015.

132. Jean Froissart, *Poésies lyriques*, ed. V. Chichmaref, Paris, 1909, tomul I, p. 235, versurile 1-4.

133. Dacă pare de netăgăduit că, între sfârşitul secolului al XII-lea şi jumătatea secolului al XIII-lea, boiangiii occidentali au făcut progrese însemnate în vopsirea în albastru pe bază de drobuşor, nu ştim încă în ce anume constau aceste progrese. Probabil că nu este vorba de o mutaţie vizând tehnicile tinctoriale, ci de o inovaţie ce ţine de producţia propriu-zisă de pastel. Metoda cea mai veche, atestată deja în Antichitate, constă în a muia în apă

B.C.U. "M. EMINESCU" IAŞI

Scanned with CamScanner

caldă frunzele proaspete de drobuşor. Ceea ce permite obţinerea unei soluţii albăstrui în care este scufundată lâna sau stofa. Dar procedând astfel, baia de vopsea are o concentraţie slabă, încât operaţia trebuie repetată de câteva ori pentru a obţine o culoare densă. O metodă mai eficientă, răspândită pe larg în Evul Mediu, constă în a măcina frunzele încă proaspete de drobuşor şi a lăsa să fermenteze şi să se usuce cu încetul pasta astfel obţinută, înainte de a o stoarce şi a o presa pentru a forma gogoşi sau bule (faimoasele *„cocagnes"* din Languedoc). Acest procedeu prezintă triplul avantaj de a păstra materia colorantă mai mult timp, a o transporta mai uşor şi a dispune de un produs net mai concentrat. Cine ştie dacă nu trecerea de la prima metodă la cea de a doua explică progresele rapide ale vopsirii în albastru de la începutul secolului al XIII-lea. Din nefericire, niciun document nu ne permite să confirmăm sau să infirmăm această ipoteză.

134. A se vedea observaţiile pe care le-am făcut la acest subiect în articolul meu „Une histoire des couleurs est-elle possible?", în *Ethnologie française*, vol. 20/4, octombrie-decembrie 1990, pp. 368-377.

135. A se citi sau reciti, la acest subiect, lucrarea fundamentală a lui B. Berlin şi B. Kay, *Basic Color Terms. Their Universality and Evolution*, Berkeley, 1969, dar şi critica acesteia, nu mai puţin temeinică, dată de G. C. Conklin, „Color Categorization", în *The American Anthropologist*, tomul LXXV/4, 1973, pp. 931-942. A se vedea şi S. Tornay, coord., *Voir et nommer les couleurs*, Nanterre, 1978.

136. De la Aristotel la Newton, cea mai frecventă ordonare a culorilor pe o axă liniară este următoarea: alb, galben, roşu, verde, albastru, negru. Pe această axă, galbenul se află mai aproape de alb decât de roşu (şi nu la jumătate de cale), iar verdele şi albastrul sunt foarte apropiate de negru. De unde şi regruparea celor şase culori în trei zone: alb-galben/ roşu/ verde-albastru-negru.

Scanned with CamScanner

137. *Rituels indo-européens à Rome*, Paris, 1954, pp. 45-61. Formula este împrumutată de la istoricul Ioan din Lidia (secolul al VI-lea), care o foloseşte pentru a califica divizarea tripartită a poporului roman la începutul istoriei sale.

138. A se vedea, de exemplu, J. Grisward, *Archéologie de l'épopée médiévale*, Paris, 1981, pp. 53-55 şi 253-264.

139. J. Berlioz, „La petite robe rouge", în *Formes médiévales du conte merveilleux*, Paris, 1989, pp. 133-139.

140. Să ne gândim la jocul de şah care, de-a lungul istoriei sale, a opus fie un câmp negru şi un câmp roşu, fie un câmp roşu şi un câmp alb, fie un câmp alb şi un câmp negru. Apărut în India în secolul al VI-lea al erei noastre, jocul se răspândeşte la început în lumea indiană, apoi musulmană: la data apariţiei, el opune piesele negre şi piesele roşii (care s-au păstrat în ţările Islamului până în ziua de azi). Dar atunci când jocul de şah pătrunde în Occident în jurul anului o mie, piesele albe înlocuiesc curând piesele negre, dat fiind că pentru cultura occidentală contrastul dintre roşu şi negru nu este câtuşi de puţin pertinent. Această opoziţie dintre un câmp roşu şi un câmp alb pe tablele de şah europene va dura până la sfârşitul Evului Mediu. Apoi, atunci când, graţie apariţiei tiparului şi difuzării masive a imaginilor gravate în alb şi negru, perechea alb-negru începe să constituie un cuplu de contrarii mai pronunţat decât roşul şi albul (ceea ce nu era cazul în epoca feudală), piesele roşii sunt puţin câte puţin înlocuite pe tabla de şah de piesele negre.

141. J. M. Vincent, *Costume and Conduct in the Laws of Basel, Bern and Zurich*, Baltimore, 1935; M. Ceppari Ridolfi şi P. Turrini, *Il mulino delle vanità. Lusso e cerimonie nelle Siena medievale*, Siena, 1996. A se vedea şi lucrările citate la nota următoare.

142. Nu că bibliografia ar fi mai puţin abundentă, dar ea se dovedeşte decepţionantă, după imaginea recentei cărţi a lui Alan Hunt,

Scanned with CamScanner

Governance of the Consuming Passions. A History of Sumptuary Law, Londra şi New York, 1996, unde lipseşte orice problematică istorică (altminteri, lucrarea dată este foarte laconică în ce priveşte Evul Mediu). În afara celor două titluri citate la nota precedentă, a se citi mai cu seamă: F. E. Baldwin, *Sumptuary Legislation and Personal Relation in England*, Baltimore, 1926; L. C. Eisenbart, *Kleiderordnungen der deutschen Städte zwischen 1350-1700*, Göttingen, 1962 (probabil, cel mai bun studiu consacrat cândva legilor vestimentare); V. Baur, *Kleiderordnungen in Bayern von 14. bis 19. Jahrhundert*, Munchen, 1975; D. O. Hugues, „Sumptuary Laws and Social Relations in Renaissance Italy", în J. Bossy, ed., *Disputes and Settlements: Law and Human Relations in the West*, Cambridge (Marea Britanie), 1983, pp. 69-99; şi „La moda prohibita", în *Memoria. Rivista di storia delle donne*, 1986, pp. 82-105.

143. La drept vorbind, fenomenul nu este nou. Deja în Grecia şi Roma antice, se cheltuiau averi pentru îmbrăcăminte şi pentru vopsirea stofelor. Mai multe legi somptuare au încercat, zadarnic, să intervină (în cazul Romei, de exemplu, a se vedea teza lui D. Miles, *Forbidden Pleasures: Sumptuary Laws and the Ideology of Moral Decline in the Ancient Rome*, Londra, 1987). Ovidiu îşi bate joc, în *Ars amandi* (III, 171-172), de acele femei de magistraţi şi de patricieni romani ce purtau straie a căror culoare costa o avere: „*Cum tot prodierunt pretio levore colores/ Quis furor est census corpore ferre suos!*"

144. A se vedea, apropo de căsătoriile şi funeraliile la Siena din secolul al XIV-lea, exemplele citate de M. A. Ceppari Ridolfi şi P. Turrini, *op. cit.*, pp. 31-75. Într-o manieră mai generală, despre această nebunie a numărului la sfârşitul Evului Mediu, J. Chiffoleau, *la Comptabilité de l'au-delà: les hommes, la mort et la religion dans la région d'Avignon à la fin du Moyen Âge (vers 1320 – vers 1480)*, Roma, 1981.

Scanned with CamScanner

145. Altminteri, în ţările Imperiului, nu rare erau cazurile când anumite culori sau combinaţii de culori să fie rezervate exercitării unei misiuni sau funcţii (roşul pentru justiţie, verdele pentru vânătoare, iar mai târziu pentru poştă), în timp ce ocuparea acestei funcţii era limitată sau interzisă muritorilor de rând. Dar mai cu seamă în epoca modernă aceste interdicţii – a se pune în relaţie cu difuzarea „uniformelor" şi a „livreelor" – se vor multiplica.

146. M. Pastoureau, *l'Étoffe du Diable. Une Histoire des rayures et des tissus rayés*, *op. cit.*, pp. 17-37.

147. Noi studii referitoare la ansamblul de însemne discriminatorii şi infamante sunt întotdeauna bine-venite. În aşteptarea unui studiu de sinteză, sunt nevoit să fac trimitere, o dată în plus, la lucrarea mediocră a lui Ulysse Robert, „Les signes d'infamie au Moyen Âge: juifs, sarrasins, hérétiques, lépreux, cagots et filles publiques", în *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*, t. 49, 1888, pp. 57-172. Vom completa şi corecta lucrarea, astăzi depăşită din mai multe puncte de vedere, cu informaţiile dispersate apărute în articolele şi studiile recente consacrate prostituatelor, leproşilor, bigoţilor, evreilor, ereticilor şi tuturor excluşilor şi damnaţilor societăţii medievale. Notele ce urmează citează câteva asemenea lucrări.

148. S. Grayzel, *The Church and the Jews in the XIIIth Century*, ed. a 2-a, New York, 1966, pp. 60-70 şi 308-309. De notat, totuşi, că acelaşi al patrulea Conciliu de la Latran le impune şi prostituatelor portul unor însemne sau piese vestimentare specifice.

149. În Scoţia, un regulament vestimentar datând din 1457 le prescrie ţăranilor portul unor haine cenuşii pentru zilele obişnuite, rezervând albastrul, roşul şi verdele zilelor de sărbătoare. *Acts of Parliament of Scotland*, Londra, 1966, tomul II, p. 49, paragraful 13. A se vedea şi A. Hunt, *op. cit.*, p. 129.

Scanned with CamScanner

150. Referitor la însemnele vestimentare şi semnele distinctive impuse prostituatelor: L. Otis, *Prostitution in Medieval Society. The History of an Urban Institution in Languedoc*, Chicago, 1985; J. Rossiaud, *la Prostitution médiévale*, Paris, 1988, pp. 67-81 şi 227-228; M. Perry, *Gender and Disorder in Early Modern Seville*, Princeton, 1990. Câteva elemente dispersate în: W. Dankert, *Unehrliche Leute. Die verfemten Berufe*, ed. a 2-a, München şi Regensburg, 1979, pp. 146-164; R. Trexler, *Public Life in Renaissance Florence*, New York, 1980; J. Richards, *Sex, Dissidence and Damnation. Minority Groups in the Middle Ages*, Londra, 1990.

151. De exemplu B. Blumenkranz sau R. Mellinkoff, lucrările cărora sunt altminteri importante. Din producţia lor abundentă citäm: B. Blumenkranz, *le Juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, Paris, 1966; *les Juifs en France. Écrits dispersés*, Paris, 1989. R. Mellinkoff, *Outcasts. Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, Berkeley, 1991, 2 volume. A se citi de asemenea, cu anumită prudenţă: A. Rubens, *A History of Jewish Costume*, Londra, 1967, şi L. Finkelstein, *Jewish Self-Government in the Middle Ages*, ed. nouă, Wesport, 1972.

152. F. Singermann, *Die Kennzeichnung der Juden im Mittelalter*, Berlin, 1915; şi mai cu seamă G. Kisch, „The Yellow Badge in History", în *Historia Judaica*, vol. 19, 1957, pp. 89-146. Există, totuşi, numeroase excepţii de la această tendinţă mergând spre o uniformizare în jurul culorii galbene. Astfel e la Veneţia, unde boneta galbenă se transformă puţin câte puţin într-o bonetă roşie: B. Ravid, „From yellow to red. On the Distinguishing Head Covering of the Jews of Venice", în *Jewish History*, vol. 6, 1992, fasc. 1-2, pp. 179-210.

153. O bibliografie abundentă se afă în cele două articole ale lui Kisch şi Ravid, citate la nota precedentă. Ne vom raporta totodată la teza, încă dactilografiată, a lui Danielle Sansy, *l'Image du Juif en France du Nord et en Angleterre du XII^e au XV^e siècle*, Paris,

Scanned with CamScanner

Université de Paris X - Nanterre, 1993, tomul II, pp. 510-543. De acelaşi autor: „Chapeau juif ou chapeau pointu?", în *Symbole des Alltags. Alltag der Symbole. Festschrift für Harry Kühnel zum 65. Geburtstag*, Graz, 1992, pp. 349-375.

154. Într-adins folosesc, în cazul dat, cuvântul „patrician" a cărui întrebuinţare, altminteri comodă (prea comodă?), este evitată sau respinsă astăzi de anumiţi istorici. Acest termen are meritul de a îngloba realităţi foarte variate şi de a se putea aplica la fel de bine în cazul oraşelor din Italia şi al celor din Germania şi Ţările de Jos. Referitor la întrebuinţarea contestată a acestui cuvât: P. Monnet, „Doit-on encore parler de patriciat dans les villes allemandes à la fin du Moyen Âge?", în *Mission historique française en Allemagne. Bulletin*, nr. 32, iunie 1996, pp. 54-66.

155. Referitor la preţurile diferitelor postavuri în funcţie de culoarea în care sunt vopsite, a se vedea tabelele foarte instuctive publicate de A. Doren, *Studien aus der Florentiner Wirtschaftsgeschichte. I: Die Florentiner Wollentuchindustrie*, Stuttgart, 1901, pp. 506-517. A se vedea şi, în cazul Veneţiei, studiul vechi, dar încă pertinent al lui B. Cechetti, *La vita dei veneziani nel 1300. Le veste*, Veneţia, 1886.

156. Voga culorilor la Curtea de Savoia în secolele al XIV-lea şi al XV-lea a putut fi studiată de mai mulţi autori graţie unor surse de arhivă, pe cât de numeroase, pe atât de detaliate; ne-ar fi plăcut să dispunem de asemenea surse şi pentru alte Curţi. A se vedea, de exemplu: L. Costa de Beauregard, „Souvenirs du règne d'Amédée VIII...: trousseau de Marie de Savoie", în *Mémoires de l'Académie impériale de Savoie*, seria a 2-a, tomul IV, 1861, pp. 169-203; M. Bruchet, *le Château de Ripaille*, Paris, 1907, pp. 361-362; N. Pollini, *la Mort du prince. Les Rituels funèbres de la Maison de Savoie (1343-1451)*, Lausanne, 1993, pp. 40-43; dar mai cu seamă A. Page, *Vêtir le prince. Tissus et couleurs à la cour de Savoie (1427-1457)*, Lausanne, 1993, pp. 59-104 şi *passim*.

Scanned with CamScanner

157. Celebrul „Prinţ Negru" (1330-1376), fiul mai mare al regelui Angliei Eduard III, despre care mai mulţi autori moderni afirmă că ar fi purtat mereu, la război şi în cadrul unor turniruri, o armură neagră, nu a jucat niciun rol în răspândirea negrului princiar în regatul Angliei. Pe de o parte, el a murit cu o generaţie mai devreme pentru a fi lansat această modă a tonurilor negre; pe de alta, în timpul vieţii nu şi-a manifestat niciodată vreo simpatie aparte pentru această culoare: documentele din secolul al XIV-lea nu suflă niciun cuvânt, astfel că va trebui să aşteptăm anii 1540 pentru ca unii istorici să înceapă a-l numi, la circa două secole de la moarte, „Prinţul Negru" (din motive deocamdată prost explicate). A se vedea R. Barber, *Edward Prince of Wales and Aquitaine*, Londra, 1978, pp. 242-243. Referitor la îmbrăcămintea engleză din secolul al XIV-lea, S. M. Newton, *Fashion in the Age of the Black Prince. A Study of the Years 1340-1365*, Londra, 1980.

158. Referitor la Filip cel Bun şi culoarea neagră: E. L. Lory, „Les obsèques de Philippe le Bon...", în *Mémoires de la Commission des Antiquités du département de la Côte d'or*, tomul VII, 1865-1869, pp. 215-246; O. Cartellieri, *la Cour des ducs de Bourgogne*, Paris, 1946, pp. 71-99; M. Beaulieu şi J. Baylé, *le Costume en Bourgogne de Philippe le Hardi à Charles le Téméraire*, Paris, 1956, pp. 23-26 şi 119-121; A. Grunzweig, „Le grand duc du Ponant", în *Moyen Âge*, tomul 62, 1956, pp. 119-165; R. Vaughan, *Philip the Good: the Apogee of Burgundy*, Londra, 1970.

159. A se vedea, de exemplu, explicaţiile lui Georges Chastellain care consacră numeroase pagini, în cronica sa, uciderii lui Montereau (este chiar punctul de plecare al naraţiunii sale) şi felului în care Filip cel Bun a îmbrăţişat culoarea neagră. Georges Chastellain, *Œvres*, ed. Kervyn de Lettenhove, tomul VII, Bruxelles, 1865, pp. 213-236.

Scanned with CamScanner

160. R. Vaughan, *John the Fearless: the Growth of Burgundian Power*, Londra, 1966.

161. Referitor la negrul şi cenuşiul lui René d'Anjou, F. Piponnier, *Costume et vie sociale. La cour d'Anjou (XIV^e^-XV^e^ siècles)*, Paris, 1970, pp. 188-194.

162. Charles d'Orléans, *Poésies*, ediţie P. Champion, Paris, cântul nr. 81, versurile 5-8. Referitor la cenuşiul ca simbol al speranţei la sfârşitul Evului Mediu, a se vedea pertinentul articol al lui A. Planche, „Le gris de l'espoir", în *Romania*, tomul 94, 1973, pp. 289-302.

163. În strânsă legătură cu interminabilele dezbateri cu privire la rolul cultural al icoanelor şi locul acestora în sanctuar. După Conciliul de la Niceea II, din 787, culoarea intră masiv în bisericile din Occident. Din punct de vedere istoriografic, controversele din secolul al VIII-lea referitoare la culoare rămân puţin cercetate, dacă nu chiar deloc, în timp ce controversele referitoare la icoane au suscitat nenumărate studii, inclusiv o punere la punct recentă datorată lucrărilor unui fructuos colocviu editate de François-Dominique Boespflug şi Nicolas Lossky, *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Paris, 1987.

164. Referitor la etimologia controversată a cuvântului *color*, a se vedea A. Walde şi J. B. Hofmann, *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, ed. a 3-a, Heidelberg, 1930-1954, tomul III, pp. 151-153; şi mai ales A. Ernout şi A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, ed. a 4-a, Paris, 1959, p. 133.

165. Dintre marii reformatori, Luther pare a fi, într-adevăr, cel mai tolerant faţă de prezenţa culorii în templu, în cult, în artă şi în viaţa de zi cu zi. Nu-i mai puţin adevărat că preocupările sale esenţiale sunt de altă natură şi că pentru el interdicţiile din Vechiul Testament referitoare la icoane nu mai sunt valide în regimul de graţie. De unde şi, uneori (cazul iconografiei), o atitudine lutera-

Scanned with CamScanner

nă originală față de artă și de practicile culorii. A se vedea, în ce privește problematica generală a icoanei în gândirea lui Luther (nu există niciun studiu al acestuia consacrat în mod special culorii), remarcabilul articol al lui Jean Wirth, „Le dogme en image: Luther et l'iconographie", în *Revue de l'art*, tomul 52, 1981, pp. 9-21. A se vedea și C. Christensen, *Art and the Reformation in Germany*, Atena (Statele Unite), 1979, pp. 50-56; G. Scavizzi, *Arte e architettura sacra. Cronache e documenti sulla controversia tra riformati e cattolici (1500-1550)*, Roma, 1981, pp. 69-73 și C. Eire, *War against the Idols. The Reformation of Workship from Erasmus to Calvin*, Cambridge (Mass.), 1986, pp. 69-72.

166. Ieremia **22**, 13-14. Dar și Ezechiel **8**, 10.

167. Andreas Bodenstein von Karlstadt, *Von Abtung der Bylder...*, Wittenberg, 1522, p. 23 și 39. A se vedea și fragmentele citate de Hermann Barge, *Andreas Bodenstein von Karlstadt*, Leipzig, 1905, tomul I, pp. 386-391; și, pentru Haetzer, C. Garside, *Zwingli and the Arts*, New Haven, 1966, pp. 110-111.

168. În ceea ce privește termenii culorilor (și eventualele comentarii pe care le suscită), istoricul trebuie să fie foarte atent la edițiile, versiunile, starea textelor și traducerile folosite de marii reformatori. Din greacă și ebraică în latină și din latină în limbile vernaculare, istoria tălmăcirii acestor termeni ai culorii este plină de infidelități, supralecturi și alunecări de sens. Latina medievală, în special, chiar înaintea vulgatei, introduce un număr important de termeni ai culorii acolo unde ebraica, arameana și greaca întrebuințau doar termeni desemnând materia, lumina, densitatea sau calitatea.

169. Expresia aparține lui Olivier Christin, *Une Révolution symbolique. L'Iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, 1991, p. 141, nota 5. A se vedea și R. W. Scribner, *Reformation, Carnival and the World Turned Upside-Down*, Stuttgart, 1980, pp. 234-264.

Scanned with CamScanner

170. M. Pastoureau, „L'Église et la couleur des origines à la Réforme", în *Bibliothèque de l'École des chartes*, vol. 147, 1989, pp. 203-230, aici pp. 214-217; J.-C. Bonne, „Rituel de la couleur. Fonctionnement et usage des images dans le sacramentaire de Saint-Étienne de Limoges", în *Image et signification* (întâlnire a Şcolii de la Luvru), Paris, 1983, pp. 129-139.

171. C. Garside, *Zwingli and the Arts*, New Haven, 1966, pp. 155-156. A se vedea şi strălucitul studiu al lui F. Schmidt-Claussing, *Zwingli als Liturgist*, Berlin, 1952.

172. Herman Barge, *op. cit.*, p. 386; M. Stirm, *Die Bilderfrage in der Reformation*, Gütersloh, 1977, p. 24.

173. M. Pastoureau, „Une histoire des couleurs est-elle possible?", în *Ethnologie française*, 1990/4, pp. 368-377; aici pp. 373-375.

174. Mai multe exemple citate expeditiv de S. Deyon şi A. Lottin, *les Casseurs de l'été 1566. L'iconoclasme dans le Nord*, Paris, 1981, *passim*. A se vedea şi O. Christin, *op. cit.*, pp. 152-154.

175. Tipic, din acest punct de vedere, este exemplul lui Luther. A se vedea Jean Wirth, „Le dogme en image", articol citat (nota 165), pp. 9-21.

176. Charles Garside, *op. cit.*, capitolele IV şi V.

177. A. Bieler, *l'Homme et la Femme dans la morale calviniste*, Geneva, 1963, pp. 20-27.

178. Acest caracter vibrator al culorii în pictura lui Rembrandt, conjugat cu omnipotenţa luminii, conferă majorităţii operelor sale, inclusiv celor mai profane, o dimensiune religioasă. Dintr-o bibliografie supraabundentă, a se vedea actele Colocviului din Berlin (1970) editate de O. von Simson şi J. Kelch, *Neue Beitrage zur Rembrandt-Forschung*, Berlin, 1973.

179. M. Pastoureau, „L'Église et la couleur", articol citat, pp. 204-209.

180. O excelentă prezentare a acestui dosar e de găsit în lucrarea lui Jacqueline Lichtenstein, *la Couleur éloquente. Rhétorique*

Scanned with CamScanner

et peinture à l'âge classique, Paris, 1989. A se citi totodată, cu folos, *Cours de peinture par principes* (1708), de Roger de Piles, vârful de lance al adepților întâietății culorii în pictură. Rupând cu teoriile anterioare și cu idealul calvinist și jansenist, autorul face apogeul culorii în calitate de fard, iluzie, seducție, într-un cuvânt – ca pictură în sensul deplin al termenului.

181. Calvin îi consideră absolut abominabili pe bărbații care se deghizează în femei sau în animale. De unde și problema teatrului.

182. A se vedea jurământul său violent, *Oratio contra affectationem novitatis in vestitu* (1527), în care recomandă oricărui creștin cinstit să poarte straie de culori sobre și întunecate și nu *„distinctus a variis coloribus velut pavo"* (*Corpus reformatorum*, vol. 11, pp. 139-149; a se vedea și vol. 2, pp. 331-338).

183. E.-G. Léonard, *Histoire générale du protestantisme*, tomul I, Paris, 1961, pp. 118-119, 150, 237, 245-246. Pentru Geneva secolului al XVI-lea, bibliografia este relativ abundentă: Marie-Lucile de Gallantin, *Ordonnances somptuaires à Genève*, Geneva, 1938 (*Mémoires et documents de la Société d'histoire et d'archéologie de Genève*, seria a 2-a, vol. 36); Ronald S. Wallace, *Calvin, Geneva and the Reformation*, Edinbourg, 1988, pp. 27-84. A se vedea și observațiile lui André Bieler, *l'Homme et la Femme dans la morale calviniste*, Geneva, 1963, pp. 81-89 și 138-146.

184. Referitor la revoluția vestimentară preconizată de anabaptiștii din Münster, R. Strupperich, *Das münsterische Taüfertum*, Münster, 1958, pp. 30-59.

185. În 1666, grație experienței prismei și punerii în valoare a spectrului, Newton poate exclude, în sfârșit, *din punct de vedere științific* negrul și albul din ordinea culorilor; ceea ce, *din punct de vedere cultural*, era înscris în practicile sociale și religioase de mai multe decenii.

186. Isidor Thorner, „Ascetic Protestantism and the Development of Science and Technology", în *The American Journal of Sociology*,

Scanned with CamScanner

vol. 58, 1952-1953, pp. 25-38; Joachim Bodamer, *Der Weg zu Askese als Ueberwindung der technischen Welt*, Hamburg, 1957.

187. Robert Lacey, *Ford, The Man and the Machine*, New York, 1968, p. 70.

188. Louis Marin, „Signe et représentation. Philippe de Champaigne et Port-Royal", în *Annales ESC*, vol. 25, 1970, pp. 1-13.

189. A se vedea, de exemplu, pentru pictura franceză: S. Bergeon şi E. Martin, „La technique de la peinture française des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles", în *Techné*, vol. 1, 1994, pp. 65-78.

190. *Ibid.*, pp. 71-72.

191. Referitor la lapislazuli în pictură: Ashok Roy, ed., *Artists' Pigments. A Handbook of thier History and Characteristics*, vol. 2, Washington şi Oxford, 1993, pp. 37-65.

192. Referitor la azurit şi la smalţul folosite de pictori, *ibid.*, pp. 23-34 şi 113-130.

193. Referitor la utilizarea limitată a indigoului în pictură în secolul al XVII-lea, a se vedea remarcabilul catalog al expoziţiei *Sublime indigo*, Marsilia, 1987, pp. 75-98.

194. A se vedea, de exemplu, ceea ce afirmă Jean-Baptiste Oudry în ale sale *Discours sur la pratique de la peinture*, redactate în 1752 şi publicate de E. Piot în *le Cabinet de l'amateur*, Paris, 1861, pp. 107-117.

195. H. Kuhn, „A Study of the Pigments and the Grounds used by Jan Vermeer", în National Gallery of Art (Washington), *Report and Studies in the History of Art*, Washington, 1968, pp. 155-202; J. Wadum, *Vermeer Illuminated. Conservation, Restoration and Research*, Haga, 1995.

196. Referitor la aceste probleme, fac iarăşi trimitere la cartea lui Jacqueline Lichtenstein, *op. cit.*; a se vedea şi E. Heuck, *Die Farbe in der franzosischen Kunsttheorie des XVII. Jahrhunderts*, Strasbourg, 1929; B. Tesseydre, *Roger de Piles et les debats sur*

Scanned with CamScanner

le colorisau siecle de Louis XIV, Paris, 1965; şi, pentru secolul al XVI-lea în mod special, J. Gage, *op. cit.*, pp. 117-138.

197. După cum o demonstrează folosirea de către pictorii secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea a hârtiilor albastre vopsite cu indigo pentru a-şi face schiţele (albastrul evită îngălbenirea hârtiei), sau admirabilele desene în peniţă amestecând cerneală cafenie, laviu de indigo şi retuş de alb.

198. Charles Le Brun rezumă exact poziţia adversarilor culorii afirmând că aceasta ar fi „un ocean în care mulţi se îneacă dorind să se salveze". În cazul anumitor autori şi artişti, totuşi, argumentele nu sunt la fel de tranşante, iar dezbaterile se anunţă mai nuanţate. A se vedea textele prezentate de Max Imdahl, *Couleur. Les Ecrits des peintres français de Poussin a Delaunay*, Paris, 1996, pp. 27-79.

199. Nu-i nici cazul, nici locul să facem o expunere detaliată a descoperirilor lui Newton şi a imenselor consecinţe pe care le-au avut asupra discursurilor ştiinţific şi filosofic privitor la culoare. Astfel încât ne mulţumim să facem trimitere la impunătoarea-i bibliografie. În franceză, a se citi, cu folos, lucrările lui Michel Blay, *la Conceptualisation newtonienne des phénomènes de la couleur*, Paris, 1983, şi *les Figures de l'arc-en-ciel*, Paris, 1995, pp. 36-77. A se citi sau reciti totodată şi *Optics* de Isaac Newton, publicată la Londra abia în 1702; sau, pentru a avea o perspectivă mai limpede, rezumatele şi explicaţiile lui Voltaire, în lucrarea sa *Éléments de la philosophie de Newton mis à la portée de tout le monde*, Paris, 1738.

200. John Gage, *op. cit.*, pp. 153-176 şi 227-236.

201. Doar provizoriu. Într-adevăr, pictura neoclasică redevine, câteva decenii mai târziu, foarte neîncrezătoare faţă de culoare, iar majoritatea teoreticienilor artei o urmează îndeaproape, până la sfârşitul secolului al XIX-lea. Astfel Charles Blanc, fondatorul

Scanned with CamScanner

Gazette des Beaux-Arts, în faimoasa sa *Grammaire des arts du dessin*, publicată în 1867 şi reeditată ulterior în repetate rânduri, afirmă: „Desenul este sexul masculin al artei, pe când culoarea este sexul feminin (...). Desenul trebuie să-şi păstreze preponderenţa asupra culorii. În caz contrar, pictura riscă să se ducă de râpă; ea va fi pierdută prin culoare la fel ca umanitatea pierdută de Eva".

202. A se vedea palmaresul („balanţa pictorilor") propus de Roger de Piles în lucrarea sa *Cours de peinture par principes*, ed. nouă, Paris, 1989, pp. 236-241. A se vedea şi M. Brusatin, *Storia dei colori*, Torino, 1983, pp. 47-69.

203. În special în ale sale *Vorlesungen uber dir Aesthetik*, Berlin, 1832, ed. nouă, Leipzig, 1931, pp. 128-129 şi *passim*.

204. Referitor la această invenţie, a se vedea catalogul frumoasei expoziţii *Anatomie de la couleur*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1995, organizată de Florian Rodari şi Maxime Preaud. A se vedea şi tratatul lui J. C. Le Blon, *Coloritto, or the Harmony of Colouring in Painting reduced to Mechanical Pratice*, Londra, 1725, în care autorul se recunoaşte îndatorat lui Newton şi afirmă întâietatea celor trei culori de bază: roşu, albastru şi galben (p. 6 şi următoarele). Referitor la istoria gravurii în culori, urmărită într-o perspectivă de durată, a se vedea studiul lui J. M. Friedman, *Color Printing in England, 1486-1870*, Yale, 1978.

205. „La couleur noir et blanc (XV^e^-XVIII^e^ siècle)", în *le Livre et l'Historien. Études offertes en honneur du Professeur Henri-Jean Martin*, Geneva, 1997, pp. 197-213.

206. Fundamental, din acest punct de vedere, este studiul lui Alan E. Shapiro, „Artists' Colors and Newton's Colors", în *Isis*, vol. LXXXV, pp. 600-630.

207. Pentru a o face, va trebui să aşteptăm răscrucea secolelor al XVIII-lea – al XIX-lea. De notat totuşi că, începând cu secolul al

Scanned with CamScanner

XVII-lea, anumiţi autori fac din roşu, albastru şi galben culori „principale", iar din verde, purpuriu şi aur (!), culori rezultate din combinaţia culorilor principale. Lucrarea de pionierat în acest domeniu aparţine lui François d'Aguilon, *Opticorum Libri VI*, Anvers, 1613, în care autorul propune mai multe „tabele ale armoniei", unde verdele este produsul amestecului dintre galben şi albastru. Referitor la aceste probleme, a se vedea articolul lui Alan E. Shapiro citat la nota precedentă.

208. Cezar, *Comentarii de Bello Gallico*, V, 14, 2; Pliniu cel Bătrân, *Istorie naturală*, XXII, 2, 1.

209. L. Luzzatto şi R. Pompas, *Il significato dei colori nelle civilità antiche*, Milano, 1988, pp. 130-151.

210. Referitor la drobuşorul tinctorial antic, J. şi C. Cotte, „La guède dans l'Antiquité", în *Revue des études anciennes*, tomul XXI/1, 1919, pp. 43-57.

211. Totuşi, Pliniu nu face din indigo o piatră în sensul adevărat al cuvântului, ci un fel de spumă sau de nămol solidificat, apoi măcinat: „*Ex India venit indicus, arundinum spumae adhaerescente limo; cum teritur, nigrum; at in diluendo mixturam purpurae caeruleique mirabilem reddit*" (*Istorie naturală*, cartea a XXXV-a, capitolul 27, paragraful 1).

212. Expresia este atestată începând cu finele secolului al XII-lea în două poeme epice. A. Rey, coord., *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, 1992, p. 439. Cuvântul francez *cocagne* vine fără doar şi poate din occitanul *cocanha*, care desemnează un mic obiect în formă de cocon (iar mai târziu, o mâncare rafinată; de unde şi celebrul „*mât de cocagne*"). În latină, engleză şi germană, se preferă întrebuinţarea expresiei biblice „ţară unde curge lapte şi miere" (Exodul 3, 8) pentru a califica bogatele regiuni producătoare de pastel.

213. Referitor la istoria bine documentată şi studiată amănunţit a pastelului din Toulouse: P. Wolff, *Commerces et marchands de*

Scanned with CamScanner

Toulouse (vers 1350–vers 1450), Paris, 1954; G. Caster, *Le Commerce du pastel et de l'épicerie à Toulouse, de 1450 environ à 1561*, Toulouse, 1962; G. Jorre, *Le Terrefort toulousain et Lauragais. Histoire et géographie agraires*, Toulouse, 1971; P. G. Rufino, *Le Pastel, or bleu du pays de cocagne*, Panayrac, 1992.

214. Cea mai veche interdicţie pare să se găsească într-un statut florentin datând din 1317 şi vizează prelucrarea lânei: *„Nullus de hac arte vel suppositus huic arti possit vel debeat endicam facere vel fieri facere"*, R. Scholz, *Aus der Gerschichte des Farbstoffhandels im Mittelalter*, München, 1929, pp. 47-48.

215. Un tablou foarte instructiv al preţului în scădere pentru o livră de drobuşor la Nürnberg şi în diferite oraşe ale Germaniei, între secolele al XIV-lea şi al XVI-lea, se află în F. Lauterbach, *Der Kampf des Waides mit dem Indigo*, Leipzig, 1905, p. 37.

216. Manualele de vopsitorie din secolul al XVII-lea atrag totodată atenţia asupra faptului că nu se ştie niciodată din timp ce culoare va căpăta stofa scufundată într-o cuvă cu indigo şi asupra necesităţii ce decurge de aici de a scufunda stofa iar şi iar, dacă dorim să obţinem o culoare închisă uniformă.

217. Anume în Italia vom găsi, într-o culegere de reţete, prima explicaţie detaliată a vopsirii cu indigo. Este vorba de o culegere manuscrisă păstrată la biblioteca din Côme (codice Ms. 4.4.1), compilată între 1466 şi 1514. A se vedea ediţia îngrijită de G. Rebora, *Un manuale di tintoria del Quattrocento*, Milano, 1970. În această culegere de origine veneţiană, în ciuda menţiunii precoce a vopsirii cu indigo, 109 din cele 159 de reţete sunt consacrate culorii roşii. Mai târziu, în primul manual de vopsitorie imprimat vreodată în Occident, faimosul *Plictho de l'arte de tentori* de Giovan Ventura Rosetti, apărut la Veneţia în 1548, nici nu se pomeneşte de indigo. A se vedea frumoasa şi savanta ediţie îngrijită de S. M. Evans şi H. C. Borghetty, *The „Plictho" of Giovan Ventura Rosetti*, Cambridge (Mass.) şi Londra, 1969.

Scanned with CamScanner

218. F. Lauterbach, *op. cit.*, pp. 117-118; R. Scholz, *op. cit.*, pp. 107-116; H. Jecht, „Beiträge zur Geschichte des ostdeutschen Waidhandels und Tuchmacherge-werbes", în *Neues Lausitzisches Magazin*, vol. 99, 1923, pp. 55-98, şi vol. 100, 1924, pp. 57-134.

219. G. Schmoller, *Die Stassburger Tuch- und Weberzunft*, Strasbourg, 1879, p. 223.

220. M. de Puymaurin, *Notice sur le pastel, sa culture et les moyens d'en tirer de l'indigo*, Paris, 1810.

221. De notat că până în ziua de astăzi anumiţi istorici ai picturii refuză să admită că pictorii din secolele trecute ar fi putut recurge la materii colorante destinate în principal boiangiilor. Şi totuşi...

222. Circumstanţele exacte ale punerii la punct a albastrului de Prusia, de către Diesbach şi Dippel, rămân până în ziua de astăzi necunoscute. Cui trebuie să-i atribuim paternitatea unui text latin anonim, publicat în 1710 în ziarul unei societăţi savante din Berlin, ce semnaliza descoperirea acestui nou albastru, lui Diesbach sau lui Dippel? („Serius exhibita notita coerulei Berolinensia nuper inventi", în *Micellanea Berolinensia ad incrementum scientiarum*, Berlin, 1710, pp. 377-381.)

223. M. D. Woodward, „Preparatio coerulei prussiaci ex Germanica missa", în *Philosophical Transactionis*, Londra, 1726, vol. 33/381, pp. 15-22.

224. Madeleine Pinault, „Savants et teinturiers", în *Sublime indigo*, expoziţie: Marsilia, 1987, Fribourg, 1987, pp. 135-141.

225. P.-J. Macquer, „Mémoire sur une nouvelle espèce de teinture bleue dans laquelle il n'entre ni pastel ni indigo", în *Mémoires de l'Académie royale des sciences*, 1749, pp. 255-265; *Sublime indigo*, Marsilia, 1987, p. 158, nr. 170 şi 171.

226. J.-M. Raymond, *Procédé de M. Raymond...*, Paris, 1811. Acest procedeu constă în mordansarea puternică a ţesăturii cu un

Scanned with CamScanner

mordant pe bază de fier, după care pânza se scufundă într-o soluție de ferocianură de potasiu, evitându-se recipientele sau instrumentele de cupru.

227. Nicole Pellegrin, „Les provinces du bleu", în *Sublime indigo*, expoziție: Marsilia, 1987, Fribourg, 1987, pp. 35-39; Dominique Cardon, „Pour un arbre généalogique du jeans: portraits d'ancetres", în *Blu, Blue, Blue Jeans. Il blu popolare*, expoziție, Milano, 1989, pp. 23-31.

228. A se vedea lucrările semnate de Madeleine Pinault, în special *Aux sources de l'*Encyclopédie. *La description des Arts et Métiers*, Paris, 1984, 4 volume, teză din păcate inedită (EPHE, secțiunea a 4-a), precum și „Savants et teinturiers", în *Sublime indigo*, *op. cit.*, pp. 135-141.

229. Este vorba de treisprezece tonuri de albastru pe care le reține, în 1765, articolul „Teinture" din *Encyclopédie*, articol ce reia lista publicată în 1669 în *Instruction sur les teintures* de Colbert. Dar în aceeași epocă, *Description des artes et métiers*, volum publicat de Duhamel de Monceau ce acordă un loc privilegiat meseriei de boiangiu, dă o listă de douăzeci și trei sau douăzeci și patru de cuvinte. A se vedea, în afara lucrărilor citate la nota precedentă, Martine Jaoul și Madeleine Pinault, „La collection *Description des artes et métiers*. Etude des sources inédites", în *Ethnologie française*, vol. 12/4, 1982, pp. 335-360, și vol. 16/1, 1986, pp. 7-38.

230. Walther von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch*, tomul VIII, col. 276-277a; Barbara Schäfer, *Die Semantik der Farbadjektive im Altfranzösischen*, Tübingen, 1987, pp. 82-88; Annie Mollard-Dufour, *le Dictionnaire des mots et expressions de couleur du XX^e siècle. Le bleu*, Paris, 1998, p. 200.

231. Scrisoare din 6 septembrie 1772 a lui Werther către Wilhelm.

232. În roman, rochia Lottei nu este albă cu albastru, ci doar albă. În schimb, ea poartă o fundă roz la piept, fundă pe care i-o oferă lui Werther; acesta din urmă o va adora mai presus de orice.

Scanned with CamScanner

233. Privitor la opoziţia lui Goethe faţă de teoriile lui Newton şi ale adepţilor acestuia, a se vedea cea mai recentă punere la punct făcută de D. L. Sepper, *Goethe contra Newton. Polemics and the Project for a new Science of Colour*, Oxford, 1988.

234. M. Richter, *Das Schrifttum über Goethes Farbenlehre*, Berlin, 1938.

235. Lucrările lui Goethe consacrate culorii au suscitat o bibliografie considerabilă. A se vedea în mod special: A. Bjerke, *Neue Beiträge zur Goethes Farbenlehre*, Stuttgart, 1963; H. O. Proskauer, *Zum Studium von Goethes Farbenlehre*, Basel, 1968; M. Schindler, *Goethe's Theory of Colours*, Horsham, 1978.

236. *Zur Farbenlehre*, IV, paragrafele 696-699, şi VI, paragrafele 758-832. A se vedea şi P. Schmidt, *Goethe's Farbensymbolik*, Stuttgart, 1965.

237. În schimb, Goethe se arată ostil faţă de prezenţa culorilor în interiorul locuinţelor, precum şi faţă de camerele şi încăperile albastre; ele dau impresia unui spaţiu mai mare, dar sunt „reci şi triste". Or, el preferă spaţiile tapiţate în verde.

238. Referitor la roman şi la receptarea de care a avut parte: Gerhard Schulz, coord., *Novalis Werke commentiert*, ed. a 2-a, München, 1981, pp. 210-225 şi *passim*.

239. A se vedea textele adunate de Angelica Lochmann şi Angelica Overath, *Das blaue Buch. Ein Lesarten einer Farbe*, Nördlingen, 1988.

240. Alain Rey, coord., *Dictionnaire historique de la langue française*, tomul I, Paris, 1992, p. 72.

241. În olandeză, expresia „Dar zijn maar blauwe bloempjes" (mot à mot: „nu sunt decât mici flori albastre") este una peiorativă; ea nu vrea să însemne poveştile zânelor, ci adevărate minciuni. În Ţările de Jos, mantia albastră („de blauwe Huyck") este atributul mincinoşilor, ipocriţilor, escrocilor şi trădătorilor (în gene-

Scanned with CamScanner

ral, rol jucat în alte părţi ale lumii de veşmintele galbene). A se vedea L. Lebeer, „De blauwe Huyck", în *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, vol. VI, 1939-1940, pp. 161-226 (apropo de mantia albastră în celebrul tablou al lui Breughel consacrat proverbelor).

242. Îi mulţumesc lui Ines Villela-Petit că mi-a comunicat această informaţie.

243. Referitor la istoria şi caracteristicile *blues*-ului, care se situează la originile *jazz*-ului, P. Carles, A. Clergeat şi J.-L. Comoli, *Dictionnaire du jazz*, Paris, 1988, pp. 108-110.

244. În special Italia este, cu începere din secolul al XX-lea, fidelă maioului albastru pe toate terenurile de sport. Altminteri, ne-ar fi plăcut să ştim şi motivul acestei fidelităţi, dat fiind că albastrul nu este prezent în drapelul său naţional şi, din punct de vedere istoric, nu a fost niciodată culoarea dinastică a casei de Savoia, şi nici a altor familii care au domnit în Italia. Există, în cazul dat, un mister pe care nici italienii nu sunt în stare să-l explice. Să fie oare din cauza că originile albastrului naţional rămân misterioase, că, pe numeroasele terenuri de sport, toate acele *squadre azzurre* ce reprezintă Italia sunt adeseori invincibile?

245. Oricât de straniu ar putea să pară, geneza drapelului francez din timpul Revoluţiei franceze rămâne o problemă istorică puţin cercetată şi controversată. Altminteri, contrar a ceea ce s-ar putea crede, lucrările consacrate drapelului francez nu sunt chiar atât de numeroase. Am în vedere lucrările ştiinţifice, deoarece – absolut evident! – în ceea ce priveşte subiectul în cauză, ca şi tot ce ce se referă la lumea simbolurilor, literatura de proastă calitate abundă. De netăgăduit, totuşi, că avem încă multe a învăţa, cât priveşte originile drapelului tricolor. Lucru valabil, de altfel, şi în cazul multor altor drapele, vechi şi recente, europene sau nu. Ca şi cum fiecare drapel, pentru a-şi îndeplini cât mai bine func-

Scanned with CamScanner

ţiile (emblematice, simbolice, liturgice, mitologice), ar avea nevoie să-şi învăluie originile, apariţia şi semnificaţiile iniţiale de un anume mister. Un drapel ale cărui istorie şi semnificaţii ar fi prea limpezi ar fi un drapel fără vlagă, sărac, ineficient. A se vedea: A. Mauray, *les Emblèmes et les drapeaux de la France, le coq gaulois*, Paris, 1904, pp. 259-316; R. Girardet, „Les trois couleurs", în P. Nora, coord., les *Lieux de mémoire*, tomul I, Paris, 1984, pp. 5-35; H. Pinoteau, *le Chaos français et ses signes. Études sur la symbolique de l'État français depuis la Révolution de 1789*, La Roche-Rigault, 1998, pp. 46-57, 137-142 şi *passim*; M. Pastoureau, *les Emblèmes de la France*, Paris, 1998, pp. 54-61 şi 109-115.

246. Gilbert marchiz de La Fayette, *Mémoires, correspondences et manuscrits*, Paris, 1837, tomul II, pp. 265-270.

247. Jean-Sylvain Bailly, *Mémoires*, Paris, 1804, tomul II, pp. 57-68.

248. Referitor la cocarda tricoloră: H. Pinoteau, *op. cit.*, pp. 34-40; M. Pastoureau, *les Emblèmes de la France*, *op. cit.*, pp. 54-61.

249. Cu atât mai mult cu cât la Curte, începând cu secolul al XIV-lea, suita albastru-alb-roşu constituie livreaua regilor Franţei, întâi Valois, apoi Bourboni; ea este purtată de ansamblul personalului casei regale.

250. M. Pastoureau, *l'Étoffe du Diable. Une Histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, 1991, pp. 80-90.

251. În cazul armatelor terestre nimic nu este încă decis, dat fiind că la acea epocă, ca şi pe durata întregului Vechi Regim, un „drapel" este întâi de toate pavilionul marinei. Pe data de 22 octombrie 1790, Adunarea Constituantă le cere totuşi coloneilor tuturor regimentelor să ataşeze drapelelor lor cravate în culorile naţionale. Cerere repetată în mai multe rânduri, până în vara lui 1791. Pe 10 iulie al aceluiaşi an, se decide că fiecare regiment trebuie, într-un fel sau altul, să aibă un drapel în culorile Naţiunii. Formula pentru organizarea distribuirii acestor trei culori

Scanned with CamScanner

pare a fi lăsată la discreţia fiecărui regiment. Pentru infanterie, se recomandă în cazul fiecărui prim batalion un drapel alb cu o cruce albă cantonată în primul canton de trei „benzi" orizontale: una albastră, alta albă şi a treia roşie. În fapte, formulele reţinute sunt pe cât de numeroase, pe atât de variate, unele îndrăzneţe, altele seducătoare, multe complicate sau incoerente. S-a uitat că drapelul este o bucată de pânză făcut să se vadă de departe. Situaţia durează până în 1804, atunci când se decide uniformizarea drapelelor tuturor regimentelor în jurul unui model deja folosit de unii: un mare pătrat alb aşezat pe unul din vârfuri ca un romb, însoţit în patru colţuri de patru triunghiuri, două albastre şi două roşii. Suprafaţa mare a pătratului permite să se plaseze diverse inscripţii şi embleme.

252. Într-adevăr, drapelul francez nu-i deosebit de frumos. Sigur, este încărcat de sens şi de istorie – ceea ce-i conferă o frumuseţe de anumită natură –, dar din punct de vedere vizual nu constituie o reuşită, nici geometrică, nici estetică, cum e cazul celor cinci drapele scandinave, al drapelului japonez şi multe altele. Şi aceasta dintr-un motiv simplu: benzile de trei culori nu sunt situate pe axa cea bună. Pe o bucată de pânză dreptunghiulară, împărţirea în trei părţi este mult mai firească şi mai seducătoare dacă urmează latura mare a dreptunghiului (cum e cazul drapelelor olandez, german, unguresc ş.a.), şi nu latura mică. În cazul formulei reţinute de drapelul francez şi a tuturor drapelelor tricolore ce au rezultat din această formulă, se creează impresia că baza dreptunghiului, plasată pe orizontală, a fost secţionată; ceea ce este dezagreabil pentru ochi. Aceasta bineînţeles doar atunci când drapelul fâlfâie în vânt sau când este simbolizat printr-o imagine dreptunghiulară plană.

253. Pierre Charrié, *Drapeaux et étendards du XIX^e siècle (1814-1880)*, Paris, 1992.

Scanned with CamScanner

254. Referitor la drapelul roşu, M. Dommanget, *Histoire du drapeaux rouge des origines à la guerre de 1939*, Paris, 1967.

255. Referitor la drapelul alb, J.-P. Garnier, *le Drapeau blanc*, Paris, 1971.

256. M. Agulhon, „Les couleurs dans la politique française", în *Ethnologie française*, tomul XX, 1990/4, pp. 391-398.

257. Galbenul, culoare depreciată de mai mult timp în tradiţiile europene, se întrebuinţează rar în emblematica şi simbolica politică. El îi desemnează de cele mai multe ori pe trădători sau pe spărgătorii de greve. A se vedea A. Marsaudon, *les Syndicats jaunes*, Rouen, 1912; M. Tournier, „Les *jaunes*. Un mot-fantasme de la fin du XIX^{e} siècle", în *les Mots*, vol. 8, 1984, pp. 125-146.

258. La lucrările citate la nota precedentă, a se adăuga: A. Geoffroy, „Etude en rouge, 1789-1798", în *Cahiers de lexicologie*, tomul 51, 1988, pp. 119-148.

259. A se vedea interesantul memoriu al lui M. de Puymaurin, *Notice sur le pastel, sa culture et les moyens d'en tirer de l'indigo*, Paris, 1810.

260. Citat de Georges Dilleman, „Du rouge garance au bleu horizon", în *la Sabretache*, 1971 (1972), pp. 63-69 (aici 68).

261. În testamentul său, Jules Ferry (1832-1893), deputat, apoi senator de Vosges, a cerut să fie înmormântat în oraşul său natal Sain-Dié „în faţa acestei linii albastre a crestelor munţilor Vosges de unde urcă până la inima mea fidelă plânsul cutremurător al celor învinşi".

262. Blazerul, vestă sportivă uşoară, poate fi la origne de orice culoare, în special de culori vii, sau în dungi de două culori. Anume sub această formă trece Canalul Mânecii, din Marea Britanie pe Bătrânul Continent, pe la 1890-1900. Dar după Primul Război Mondial, culorile vii şi dungile devin mai discrete, cedând locul culorilor întunecate, în special bleumarin. Începând cu

Scanned with CamScanner

anii 1950, cuvântul franglez „blazer" desemnează aproape întotdeauna o vestă bleumarin.

263. Referitor la istoria *blue-jeans*-ilor şi a celebrei firme din San Francisco, lucrările sunt pe cât de numeroase, pe atât de inegale valoric. A se vedea mai cu seamă: H. Nathan, *Levi Strauss and Company, Taylors to the World*, Berkeley, 1976; E. Cray, *Levi's*, Boston, 1978; P. Friedman, *Une histoire du Blue Jeans*, Paris, 1987; precum şi numeroase cataloage de expoziţii: *Blu/Blue Jeans. Il blu populare*, Milano, 1989; *la Fabuleuse histoire du jean*, Paris, muzeul Galliera, 1996.

264. Referitor la începuturile *blue-jeans*-ilor, H. Nathan, *op. cit.*, pp. 1-76.

265. Martine Nougarède, „Denim: arbre généalogique", în *Blu/Blue Jeans. Il blu populare*, expoziţie, Milano, 1989, pp. 35-38; dar şi catalogul expoziţiei *Rouge, bleu, blanc. Teintures à Nîmes*, Nîmes, muzeul vechiului Nîmes, 1989.

266. S. Blum, *Everyday Fashions of the Twenties as Pictured in Sears and other Catalogues*, New York, 1981; şi *Everyday Fashions of the Thirthies as Pictured in Sears and other Catalogues*, New York, 1986.

267. Gabriel Haïm, *The Meaning of Western Commercial Artifacts for Eastern European Youth*, Tel Aviv, 1979.

268. Dintr-o literatură pe cât de abundentă, pe atât de inegală, istoricul va consulta mai cu seamă: F. Birren, *Selling color to people*, New York, 1956, pp. 64-97; M. Deribéré, *la Clouleur dans les activités humaines*, Paris, 1968, *passim*; M.-A. Descamps, *Psychosociologie de la mode*, Paris, ed. a 2-a, 1984, pp. 93-105. A se vedea şi, pentru Germania, cifrele publicate în excelenta lucrare a Evei Heller, *Wie die Farben wirken*, Hamburg, 1989, pp. 14-47.

Scanned with CamScanner

269. A se vedea observaţiile lui G. W. Granger, „Objectivity of Colour Preferences", în *Nature*, tomul CLXX, 1952, pp. 18-24.

270. Faber Birren, *Selling Color to People*, New York, 1956, pp. 81-97, şi *Color: A Survey in Words and Pictures from Ancient Mysticism to Modern Science*, New York, 1963, p. 121.

271. Altminteri, începând cu secolul al XX-lea anume această culoare simbolizează Europa în seria celor cinci inele olimpice, iar din 1955 devine cea a Consiliului Europei (mai târziu, a Comunităţii Europene). A se vedea M. Pastoureau şi J.-C. Schmitt, *Europe. Mémoire et emblèmes*, Paris, 1990, pp. 193-197.

272. În majoritatea ţărilor Americii Latine, roşul este culoarea ce se situează în fruntea clasamentului, înaintea galbenului şi a albastrului. În cazul dat, valorile cromatice europene par să fi fost influenţate şi îmbogăţite de cele ale societăţilor amerindiene. Ele prezintă exemple complexe de aculturaţie cromatică. A se vedea lucrarea lui Serge Gruzinski, *la Pensée métisse*, Paris, 1999.

273. Color Planning Center (Tokyo), *Japonese Color Name Dictionnary*, Tokyo, 1978.

274. A se vedea diversele studii publicate sub egida lui S. Tornay în *Voir et nommer ls couleurs*, Nanterre, 1978, în special cele semnate de Carole de Féral (pp. 305-312) şi de Marie-Paule Ferry (pp. 337-346). Culegerea de faţă pune la dispoziţia istoricului un material abundent, în mare parte datorat etnolingvisticii.

275. A se citi la subiectul dat pertinentele observaţii ale lui H. C. Conklin, „Color Categorization", în *The American Anthropologist*, vol. LXXV/4, 1973, pp. 931-942, apropo de lucrarea, pe cât de stimulantă pe atât de controversată, semnată de B. Berlin şi P. Kay, *Basic Colors Terms. Their Universality and Evolution*, Berkeley, 1969.

Scanned with CamScanner

276. Într-adevăr, ochiul occidental se obişnuieşte treptat cu anumiţi parametri ai culorii aşa cum este practicată aceasta în Japonia. Cel mai bun exemplu în acest sens este furnizat de hârtiile fotografice mate sau lucioase, practic necunoscute în Occident până imediat după cel de al Doilea Război Mondial; or, influenţa Japoniei asupra industriei fotografice le difuzează în lumea întreagă. Astfel, calificativul mat/lucios devine o dimensiune esenţială a tipăririi fotografiilor în Occident, pe când altădată erau luate în calcul granulaţia sau căldura/răceala tonurilor.

Scanned with CamScanner

CUPRINS

Introducere
CULOAREA ŞI ISTORICUL 5

1. O CULOARE DISCRETĂ
De la origini până în secolul al XII-lea 11

ALBUL ŞI CELE DOUĂ CULORI OPUSE 12
A VOPSI ÎN ALBASTRU: DROBUŞORUL ŞI INDIGOUL 15
A VOPSI ÎN ALBASTRU: LAPISLAZULI ŞI AZURITUL 19
DISTINGEAU OARE GRECII ŞI ROMANII CULOAREA ALBASTRĂ? 22
UN CURCUBEU LIPSIT DE CULOAREA ALBASTRĂ? 26
EVUL MEDIU TIMPURIU: TĂCERILE ŞI DISCREŢIA CULORII ALBASTRE 29
NAŞTEREA CULORILOR LITURGICE 32
PRELAŢI CROMOFILI ŞI PRELAŢI CROMOFOBI 36

2. O CULOARE NOUĂ
Secolele al XI-lea – al XIV-lea 43

ROLUL FECIOAREI 44
MĂRTURIA STEMELOR 47
DE LA REGELE FRANŢEI LA REGELE ARTHUR: NAŞTEREA ALBASTRULUI REGAL 51
A VOPSI ÎN ALBASTRU: DROBUŞORUL ŞI PASTELUL 53
BOIANGII DE ROŞU ŞI BOIANGII DE ALBASTRU 56
INTERDICŢIA AMESTECURILOR ŞI MORDANSAREA 61

Scanned with CamScanner

CULEGERILE DE REȚETE 64
O NOUĂ ORDINE A CULORILOR 68

3. O CULOARE MORALĂ
Secolele al XV-lea – al XVII-lea 73
LEGI SOMPTUARE ȘI REGULAMENTE VESTIMENTARE 74
CULORI PRESCRISE ȘI CULORI INTERZISE 77
DE LA NEGRUL PROMOVAT LA ALBASTRUL MORAL 83
REFORMA ȘI CULOAREA: CULTUL 86
REFORMA ȘI CULOAREA: ARTA 90
REFORMA ȘI CULOAREA: VESTIMENTAȚIA 94
PALETA PICTORILOR 98
NOI MIZE ȘI NOI CLASAMENTE ALE CULORII 102

4. CULOAREA PREFERATĂ
Secolele al XVIII-lea – al XX-lea 107
ALBASTRU *VERSUS* ALBASTRU:
RĂZBOIUL PASTELULUI CU INDIGOUL 108
UN NOU PIGMENT: ALBASTRUL DE PRUSIA 115
ALBASTRUL ROMANTIC: ÎMBRĂCĂMINTEA
LUI WERTHER ÎN RITM DE „BLUES" 118
ALBASTRUL FRANȚEI: DE LA STEMĂ LA COCARDĂ 124
ALBASTRUL FRANȚEI: DE LA COCARDĂ LA DRAPEL 129
DRAPELUL ROȘU 132
DRAPELUL ALB 134
APARIȚIA ALBASTRULUI POLITIC ȘI MILITAR 137
CULOAREA CEA MAI PURTATĂ:
DE LA UNIFORME LA *JEANS* 142
CULOAREA PREFERATĂ 149

Scanned with CamScanner

Concluzie

ALBASTRUL ASTĂZI: O CULOARE NEUTRĂ? 157

BIBLIOGRAFIE 161

NOTE 175

Scanned with CamScanner

ÎN COLECŢIA **CARTIER ISTORIC** AU APĂRUT:

Georges VIGARELLO — O istorie a frumuseţii

Jean LACOUTURE — Stendhal. Fericirea rătăcitoare

Ovidiu PECICAN — Sânge şi trandafiri.
Cultură ero(t)ică în epoca ştefaniană

Tudorel ILIE — Winston Churchill. Momente care au schimbat lumea

Adrian Gabriel LEPĂDATU — Mişcarea legionară: între mit şi realitate

Michel PASTOUREAU — O istorie simbolică a Evului Mediu occidental

Micheline TENACE — Creştinismul bizantin

Robert MUCHEMBLED — Pătimiri ale femeilor
în vremea reginei Margot (1553-1615)

Robert MUCHEMBLED — O istorie a diavolului

Michel BEAUD — Istoria capitalismului de la 1500 pînă la 2000

Anton CARAGEA — Pagini de istorie ascunsă.
Afaceri celebre, personalităţi controversate, morţi misterioase

Alfred-Louis de PREMARE — Originile islamului.
Între scriitură şi istorie

Jean FLORI — Război sfînt, jihad, cruciadă.
Violenţă şi religie în creştinism şi islam

Chantal DELSOL, Michel MASLOWSKI, Joanna NOWICKI —
Mituri şi simboluri politice în Europa Centrală

Alain DEMURGER — Cavalerii lui Christos.
Ordinele religios-militare în Evul Mediu (sec. al XI-lea–al XVI-lea)

Mario TURCHETTI — Tirania şi tiranicidul. Forme ale opresiunii
şi dreptul la rezistenţă din Antichitate pînă în zilele noastre

Alain GUERREAU — Viitorul unui trecut incert
(Ce fel de istorie a Evului Mediu în secolul al XXI-lea?)

Michel WINOCK — Vocile libertăţii
(Scriitori angajaţi din secolul al XIX-lea)

Scanned with CamScanner

Michel
PASTOUREAU

ALBASTRU

Istoria unei culori

Cartea de faţă nu se limitează la Evul Mediu, departe de aceasta. Dar nici nu pretinde a constitui o adevărată istorie a culorilor în societăţile occidentale; doar să jaloneze câteva etape. În acest scop, ia în calitate de fir călăuzitor istoria culorii albastre, din neolitic până în secolul al XX-lea. Într-adevăr, istoria culorii albastre pune o adevărată problemă istorică: pentru popoarele din Antichitate, albastrul contează prea puţin; pentru romani, este chiar dezagreabil şi devalorizant: este culoarea barbarilor. Or, astăzi albastrul este de departe culoarea preferată a tuturor europenilor…

ISBN 978-9975-79-391-9

CARTIER istoric

9 789975 793919

32.00
2018

Scanned with CamScanner